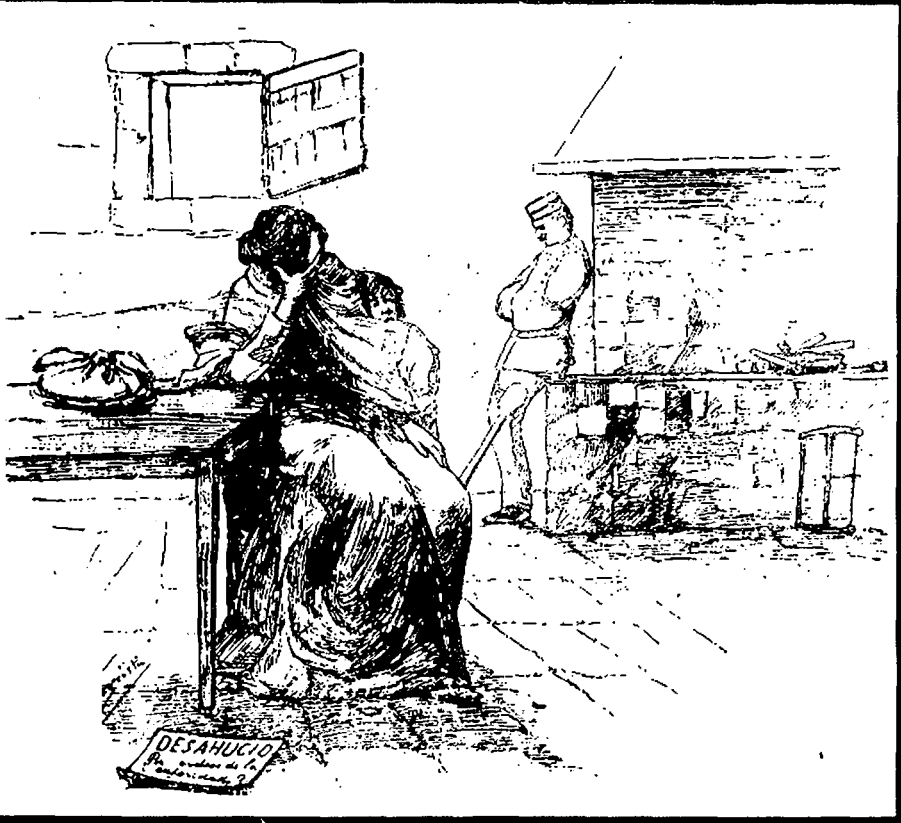
LA MIRADA ROJA

Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)

Lily Litvak



Ediciones del Serbal

LA MIRADA ROJA

Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)

Lily Litvak

Cautiva en el anarquismo español el profetismo con que se contempla la gran misión histórica del pueblo. Éste debía guiar los pasos a seguir no sólo en la producción material, sino también en todos los dominios de la cultura y el arte. Iluminados por esta intuición, los libertarios españoles llegaron a articular las premisas de una estética cuya base era un arte que fuese no sólo para, sino también por el pueblo.

El propósito de este libro es justamente definir dichas premisas durante los años 1880 a 1913. Para ello se examinan las obras y la crítica artística de los anarquistas españoles durante ese período. El material estudiado proviene principalmente de autores no profesionales, obreros o campesinos libertarios que creaban impulsados por un momento de inspiración. Pretende aportar algunas nociones esclarecedoras de un tema del que hoy por hoy se poseen pocos datos.

Posiblemente la falta de estudio de este tema se debe a la difícil accesibilidad del material. Éste se encuentra disperso en libretos, panfletos, postales y, sobre todo, en cientos de periódicos, muchos de ellos de corta duración, que brotaron en pueblos y ciudades españolas a fines del XIX y principios del XX. La evaluación de obras de arte libertarias no corresponde a cánones críticos acostumbrados a obras más tradicionales. Hay en esas obras imperfecciones técnicas y, al mismo tiempo, hay alguna de ellas muy bien logradas técnicamente. En cualquier caso, la perfección o imperfección técnica de estas obras no puede aclarar lo penetrantes, lo conmovedoras que fueron.

Es evidente que parte de la temática artística ácrata era común a otras ideologías obreras. Sin em-

LA MIRADA ROJA

Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)

Lily Litvak

Ediciones del Serbal

Primera edición: mayo de 1988

© 1988, Lily Litvak
© 1988, de esta edición y de la presentación
Ediciones del Serbal - Guitard, 45 - 08014 Barcelona

Este libro ha merecido una subvención de la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura

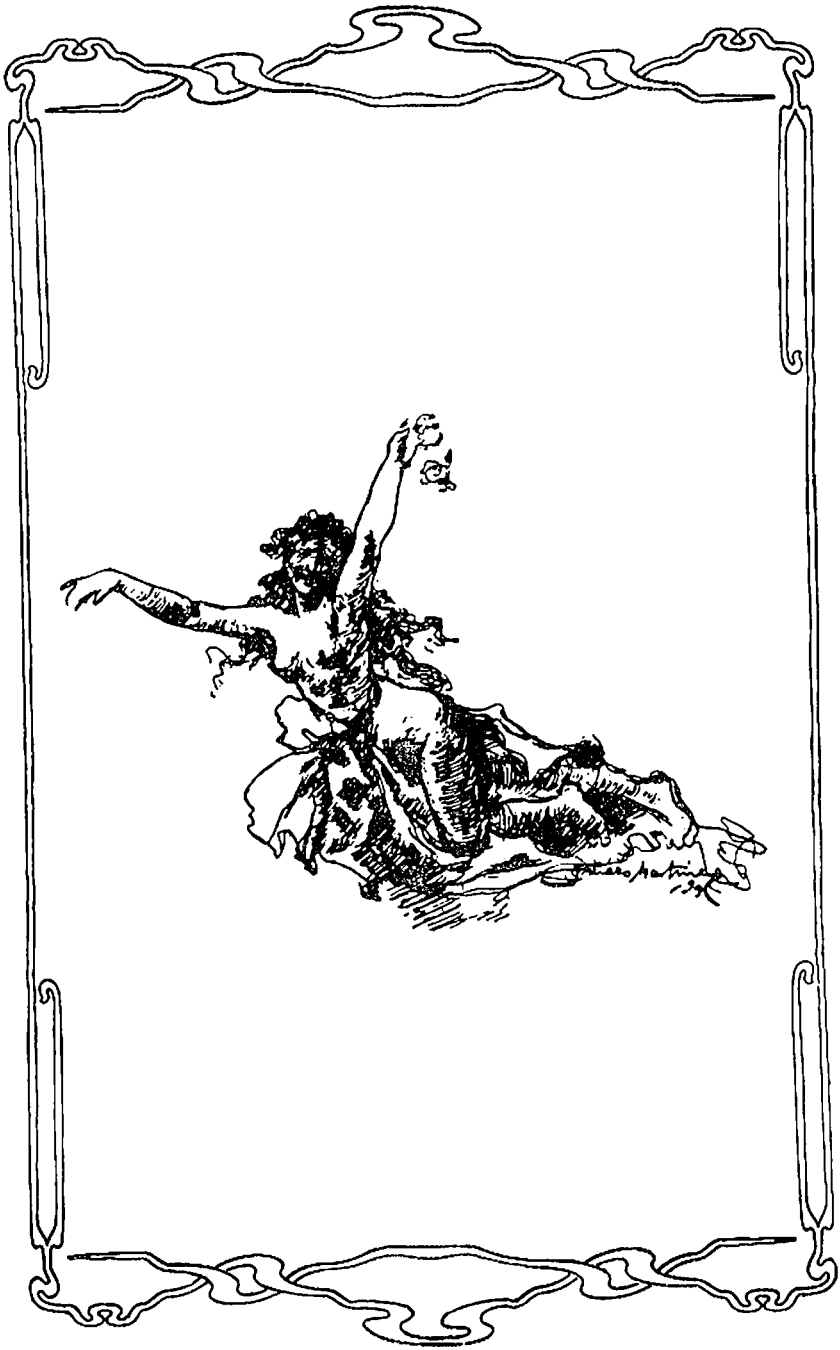
Impreso en España
Depósito legal: B. 13 135/88
Impresión: Grafos S.A.
ISBN 84-7628-043-2

A la memoria de dos anarquistas:

Hermoso Plaja y Diego Abad de Santillán

Sumario

Introducción 9
Arte social 11
Arte y vida 24
Realismo 26
Arte y trabajo 30
Arte y progreso tecnológico 37
El arte del pueblo 45
El arte como medio de masas 50
Periódicos anarquistas 55
Estilo y temática del arte anarquista 62
Conclusiones 76
Ilustraciones 81
Notas 129
Bibliografía 141
Índice alfabético 148



Introducción

¿Qué es el arte?, se pregunta León Tolstoi en uno de los libros sobre estética que más se divulgaron entre los libertarios españoles.[1] Las respuestas que el escritor ruso proporciona se pueden clasificar en dos vastos grupos: en uno, las que consideran que el arte debe tener algún propósito moral o social; en otro, aquellas que lo liberan de cualquier objetivo. Esa división alineó a las estéticas finiseculares en una polémica artística e ideológica en la que el anarquismo tuvo participación.

Cautiva en el anarquismo español el profetismo con que se contempla la gran misión histórica del pueblo. Éste debía guiar los pasos a seguir no sólo en la producción material, sino también en todos los dominios de la cultura y el arte. Iluminados por esa intuición, los libertarios españoles llegaron a articular las premisas de una estética cuya base era un arte que fuese no sólo para, sino también por el pueblo.

Poco se ha escrito sobre este tema. Álvarez Junco, en su excelente libro *La ideología del anarquismo español*,[2] dedica algunas páginas a las teorías artísticas de los ácratas. Reszler, en su estudio *La estética anarquista*[3], analiza incisivamente las ideas de pensadores ácratas europeos como Bakunin, Kropotkin, Tolstoi. Pero persiste una laguna; el interés por el tema de la estética anarquista, tal como la formula la masa proletaria, el estudio de su técnica, sus medios, su sustrato sociológico, su función con el público.

Nuestro propósito es justamente definir las premisas de la estética libertaria española durante los años 1880 a 1913. Para ello, examinaremos las obras y la crítica artística de los anarquistas españoles durante ese periodo. El material que estudiamos proviene principalmente de autores no profesionales, obreros o campesinos libertarios que creaban impulsados por un momento de inspiración. A lo largo de nuestra reflexión quizá logremos aportar algunas nociones esclarecedoras para este tema del que hoy por hoy poseemos tan pocos datos.

Posiblemente la falta de estudios se debe a la difícil accesibilidad del material. Éste se encuentra disperso en libretos, panfletos, postales y, sobre todo, en cientos de periódicos, muchos de ellos de muy corta duración, que brotaron en pueblos y ciudades españolas durante los años del fin del siglo XIX y principios del XX. También debemos considerar que la evaluación de las obras de arte libertarias no corresponde a cánones críticos acostumbrados a obras más tradicionales. No necesitamos de excesivas explicaciones para afirmar que hay en esas obras de arte muchas imperfecciones técnicas, y que, por otra parte, existen entre ellas algunas muy bien logradas técnicamente. Pero no se trata en este estudio de considerar la técnica en un sentido tan amplio que se convierta en sinónimo de arte. La perfección o imperfección técnica de estas obras no pueden aclarar en absoluto lo penetrantes, lo conmovedoras que fueron.

Es evidente que parte de la temática artística ácrata era común a la de otras ideologías obreras, al socialismo por ejemplo, y que también se inspiraba en tópicos obreristas de aquella época. Sin embargo, para indagar cuál es la naturaleza de la estética de los libertarios españoles, cuál es su objeto, su verdadero carácter, y sus relaciones con la praxis artística, debemos señalar, a guisa de introducción, que es producto de una sensibilidad esencialmente antiautoritaria, que aplica al arte un conjunto de teorías y prácticas revolucionarias. Abarca extremos aparentemente distanciados; exalta el individualismo, pero se siente, al mismo tiempo, portadora de la sensibilidad colectiva. Sus premisas enlazan con la ética; el anarquista otorga al arte una misión moral-social ineludible; debe revelar las llagas de la sociedad capitalista, pero dejar vislumbrar con optimismo el grandioso futuro humano. La estética ácrata gira entorno a las relaciones del hombre con la realidad, y especialmente al considerar el arte como forma específica de la conciencia social. Por esta razón, como hemos apuntado, se alinea con las estéticas sociológicas de los siglos XIX y XX, vinculándose, como éstas, no sólo a la historia del arte, sino también a la historia de la cultura y a la historia social. Sin embargo, la actitud iconoclasta e individualista de los ácratas, y el pluralismo ideológico que alienta el movimiento, hace que no caiga en el determinismo de las «ciencias» socialistas del arte.

Dedicaremos una parte de este estudio a la praxis artística libertaria, tratando de mostrar cómo en la síntesis estética-política-social que los anarquistas llevan a cabo pretenden destruir el status de la obra de arte como goce privativo de las clases pudientes y como producto exclusivo de artistas profesionales. Intentan otorgar el derecho de gozar y de crear obras artísticas a todo individuo, volviendo al arte a sus raíces populares.

Arte social

En la estética ácrata destaca como postulado esencial la consideración del arte como un fenómeno social. Así enfocada, la obra creada debería expresar las tendencias y aspiraciones de la colectividad. En la revista *Natura*[4] se publica un artículo de Gustave Geffroy, donde se comenta arte y literatura. En él se aprecia la producción de Michelet, porque abandona la personalidad individual par sumergirse en la colectiva. Escribir para todos quiere decir pensar en todos, advierte Geffroy, aunque no necesariamente tener éxito con todos. Es innegable para él, sin embargo, que las grandes obras maestras, desde Esquilo hasta Balzac, se dirigen a la comunidad, mientras, en cambio, la literatura moderna atestigua una peligrosa desintegración, consecuencia de un exasperado personalismo. Además, en el presente, se escamotea al arte su papel de armonizador del porvenir, al vaciarlo de ideal social.

Algunos pensadores volvieron la mirada de los ácratas a la Edad Media.[5] En ese pasado encontraban las raíces de una estética colectiva y el florecimiento de un arte que era creación de un pueblo entero. Tolstoi, en el libro mencionado, considera que los artistas medievales se nutrían del fondo sentimental y religioso de la masa del pueblo, por ello su arte era auténtico. La catedral, según estos visionarios, era una obra colectiva, en cuya edificación había colaborado cada miembro de la sociedad. El espíritu de solidaridad había alentado la armoniosa cooperación de todas las fuerzas de la comunidad. Gracias a ello había podido el edificio gótico elevarse hacia el cielo, como majestuosa expresión de la sociedad que le dio impulso.[6]

Sin embargo, la tonalidad positivista de la consideración del arte evoluciona aquí netamente desde aquella formulada por Comte: el arte es producto de un cierto tiempo. Al lado de esta concepción determinista, se afirma un sentimentalismo estético que imparte a la doctrina ácrata un segundo aspecto: el artista, como portavoz de su colectividad, tiene una misión social liberadora. Como corolario, podemos desgajar una segunda premisa estética libertaria; el hacer arte social significa naturalmente el relacionarlo con la cuestión social. «Hacer suyo el sufrimiento de la humanidad deseperada y trasladarlo al arte, creando páginas vigorosas por las que fluye una corriente de pasión profunda y de la que asciende al cielo un grito de rebeldía suprema.»[7]

El enfoque sociológico del arte implicaba así la adopción de la obra artística como reflejo y arma de la lucha social. Afirma *El Pro-*

ductor: «un cuadro, una estatua, un simple dibujo, hablan a nuestra imaginación, obran sobre nuestros sentidos con mayor elocuencia, con una lógica superior a la del libro». Como en un tiempo las Bellas Artes contribuyeron a formar el misticismo religioso de las masas, de la misma manera, «pero en el terreno noble de la verdad y en nombre del progreso», la pintura, la arquitectura, la música, la poesía, deben prestar su concurso a la obra de regeneración y a la lucha por la justicia social.[8]

Una forma de encaminar los espíritus hacia metas de reivindicación era revelar las llagas de la sociedad contemporánea. Según Teobaldo Nieva, el arte, por lo mismo que es impulso de las sociedades hacia lo bello, lo bueno y lo útil, es al propio tiempo termómetro de su civilización y cultura, y se manifiesta por las condiciones de lugar y tiempo. La tendencia del arte debe ser la exaltación de la humanidad y la apoteosis social del hombre, pero, mientras ésta llega, tiene que ser esencialmente crítico, cumpliendo así el objetivo social que corresponde a su misión civilizadora y justiciera. Según Nieva, tal crítica debe ser esencialmente naturalista, pues en esta forma se descubrirán las llagas sociales «en toda su repugnante fealdad», y se tratará de buscarles remedio. Si el arte es fiel a sus metas sociales, tendrá la severidad de un juez y extirpará la causa del problema.[9]

De tales premisas derivan ciertas predilecciones anarquistas por cuadros que revelaban lacras sociales. El tema de la prostitución, por ejemplo, era el tratado por Bilbao y Martínez en *La esclava*, muy admirado por Urales,[10] y en ciertas obras del suizo Steinlen.[11] Martí, en «Cuadros notables. Arte libre», elogia *Trata de blancas*, de Sorolla. En esta pintura se veía un vagón de ferrocarril ocupado por cinco muchachas y una mujer, ya entrada en años, de expresión avarienta. El crítico hacía notar la expresión de las jóvenes: «van rendidas de cansancio y en sus rostros se refleja el idiotismo del burdel». Se logra aquí «prodigio de verdad, es una escena terrible que revela la maldad y el embrutecimiento social, es una página vergonzosa arrancada del álbum de la vida, y trasladada al marco para denunciar ese tráfico infame legalizado y reglamentado por el Estado». El cuadro cumple su misión artística y social, pues inspira en el individuo «un espíritu de protesta y aun germina el de emancipación».[12]

Otras obras artísticas revelaban asimismo los acuciantes problemas de una sociedad podrida y despiadada. *Emigrant* de Llimona era una marina, con una barca en escorzo. Un viejo marinero traslada a un buque que va para el extranjero a una familia obrera. El padre, de pie, en medio del bote, abrumado por el dolor, la mujer y su hijo sentados. Era representativo: «el hombre retrata perfecta-

mente uno de los braceros de nuestra región, que, deseando trabajar y cansado de sufrir la irritante situación en que lo coloca un salario de 8 a 10 reales al día... emigra con su familia sin revelar en su semblante... la más pequeña esperanza de mejorar su suerte».[13]

Sunyer era otro artista del gusto de los ácratas. Pérez Jorba lo elogia en *La Revista Blanca*. Es un pintor revolucionario y sincero —nos dice—, pues reproduce la realidad, sus vejaciones y miserias, fija el carácter de los individuos, trasladando al papel con trazos vigorosos la pesadumbre, el abatimiento, la tragedia del pueblo.[14]

Hay en la apreciación de estas obras una instrumentalización básica del arte al curso de la lucha social. El arte es un modo de conocer, despertador de nuestra conciencia, testimonio de una época, denuncia o exaltación de algún momento histórico. Por ende, un esquema de las relaciones constitutivas de la realidad del arte puede servir para la interpretación de la crisis social capitalista. De allí el empeño libertario de exigir que la creación artística revele en su temática la decadencia de las costumbres burguesas, el falseamiento de sus relaciones e instituciones, el derrumbe del individuo, el ofuscamiento de los valores sociales.

El arte participaba en la lucha social también en otras formas; por ejemplo, por la adopción de nuevos temas, y fundamentalmente de aquellos que se inspirasen en la vida de la clase obrera y del campesinado. Gustaban por ello las obras del belga Meunier, escultor poemático de la vida proletaria, y de Steinlen, el dibujante suizo. Una de sus obras reproducía «con piedad y tristeza los idilios obreros». «¡Cuánta delicadeza y cuánta profundidad hay también en el sentimiento de amor sexual que parece poseer aquel obrero de cara ennegrecida, que, en otro cuadro, besa los labios de una obrera de cabello rubio!»[15]

Como puede verse, el arte conllevaba así, para los libertarios, la articulación de una subestructura social en los valores estéticos, desde la cual se analizaba la realidad según los planos, las formas, las síntesis sociales. Exigía además la incorporación de una fenomenología filosófica que reconociese el momento social de los desposeídos en su viviente trama y que lo incorporase a la esfera artística.

A pesar de la predilección que Nieva expresa por el tratamiento naturalista de los temas sociales, muchas obras apreciadas por los anarquistas se expresaban en forma simbólica. *Canto VII del Infierno de Dante* de Benedito Vives alegorizaba el castigo a los capitalistas sedientos de oro.[16] *¿Por qué?*, un grupo escultórico de Quintín de la Torre, expresaba sintéticamente el sufrimiento de las clases proletarias producido por la miseria. De Aurelio Cabrera era el grupo escultórico *La cuesta de la vida*; un hombre de treinta años lleva a

cuestas a su hijo y sostiene en brazos a su anciano padre. Simbolizaba la fatigosa cuesta de la vida en la sociedad contemporánea, «se sube embarazado por la carga de lo que ha de ser y de lo que ha sido». Otro grupo del mismo artista, *Deshonor*, era «un latigazo a la moral corriente». Una joven deshonrada por su amante da a luz a un niño, al que estrangula con la cinta de la Virgen que, como regalo, le dio su seductor, y entierra al niño después, para que la gente no se entere de su deshonra. La intervención de la cinta milagrosa, convertida en elemento de muerte para el niño, era «una ráfaga de realismo disolvente». Luis Ose atacaba las instituciones penitenciarias y el sistema judicial en una escultura: dos presos unidos por cadenas en las muñecas, a uno de ellos se abraza una mujer llorando; son tres seres hermanados en la desgracia y el dolor.[17] De Domingo Muñoz era un cuadro antimilitarista intitulado *Sembrando el hambre*. En él figuran varios soldados incendiando un campo de trigo. El mensaje simbólico era claro, el ejército no siembra más que el hambre.[18]

La denuncia de los males sociales no bastaba, para los libertarios el arte debía también fomentar el espíritu de rebeldía, incitar al proletariado a liberarse de su condición de explotados e inspirarlos a empuñar las armas para la lucha. «El arte ha de ser rebelde, y rebelde libertario», declara el anuncio de propaganda del folleto *Arte y rebeldía*.[19] En esas páginas se postula la misión principal de la creación artística: hacer rebeldes. Las obras actuales no cumplen con ese cometido y, de hecho, son culpables de la desmoralización del pueblo, promovida por sus asuntos sin ideal, servidores y cómplices de la sociedad burguesa.

Puede decirse que, en concreto, los anarquistas se planteaban el problema en los siguientes términos: la revolución puede aportar algo esencial al arte, y, a la vez, el arte es capaz de colaborar a la revolución. Si la revolución puede impartirle un alma al arte, éste puede, a su vez, ser su vocero e intérprete.

Podemos ahora detenernos a analizar con más detalle la pretensión anarquista de hacer un arte revolucionario, y distinguir en ella dos sentidos: en primer lugar, considerándolo como revolución estética inmaterial, en cuanto a su praxis, opuesta al determinismo de la sociedad capitalista. Nos referiremos más extensamente a esta idea más adelante. El segundo sentido, que es el que discutimos ahora, se relaciona directamente con la temática de la obra artística. Desde tal punto de vista, los libertarios se declaraban contrarios a todo arte contemplativo, que no incitase a la participación social activa, contra toda creación destinada al ocioso deleite de una clase parásita, y que, por tanto, no representase el trabajo, la vida laboral

y la lucha proletaria, que no fuese fruto del esfuerzo de los productores, sino flor parásita para el disfrute de los explotadores. «¡Oídnos, artistas! —exclama *Juventud*— el Arte es libertad porque es sentimiento. Lo feo es su enemigo, la mentira también. Por eso el Arte debe ser revolucionario, porque es la florescencia más sincera y hermosa del suelo social.»[20]

Consistentemente, la crítica artística libertaria se basa en estos postulados. Se enaltecía la lucha del héroe anónimo. Pérez Jorba alaba la escultura erigida en el cementerio de Montparnasse a Hegesippe Moréas, proletario romántico, tipógrafo de la casa Firmln Didot, que combatió en las barricadas de 1830.[21] Le parece valioso monumento al espíritu popular, manifestado en sus clases obreras. Steinlen era el pintor del proletariado militante. En uno de sus dibujos, un orador «con cara iluminada de apóstol, vestido de blanca blusa, arenga desde lo alto de una mesa a una reunión de obreros anhelantes, en cuyo rostro se refleja el dolor, la miseria, el odio y la rebeldía a un tiempo». En otro, un grupo de huelguistas se enfrenta a una columna de soldados.[22]

Opisso también captó el aspecto mesiánico del anarquismo y el ansia apostólica de sus militantes. Una portada de *La Ilustración Obrera* con una reproducción de *El mitin*, captaba bien el fervor que presidía sus reuniones. «La frase brota de labios del orador con zigzag de relámpago. Y cae en las consciencias vírgenes como semilla en tierra fértil. Un grito de redención sube a todos los labios: las manos se funden en el aplauso. Es el himno del ideal.[23]

Varios cuadros ejemplificaban el espíritu de rebeldía y llegaron a ser verdaderos clásicos para los libertarios. Uno de ellos fue *La carga* de Casas.[24] Se veía en él a la guardia civil cargando contra el pueblo, el círculo de miedo formado alrededor de los caballos, el pisoteo de un obrero tendido en tierra, herido o muerto, y la masa huyendo para ponerse a salvo de la bárbara andanada. En *Revolución*, de Fillol, se mostraba al pueblo armado y enarbolando la bandera de la Justicia. Valerosamente hacía frente a la fuerza pública parapetándose tras las barricadas. En él se encontraban todos los elementos de la lucha popular: el incendio, el humo, el polvo, la explosión de la bomba.[25] Otro cuadro de Fillol, *Hijo de la revolución*, presentaba un obrero muerto en medio de la calle después de una lucha sostenida con la fuerza pública. La calle solitaria, el muerto tendido sobre los rieles del tranvía, palos rotos, piedras, gorros y bastones eran testimonio de la lucha entre el pueblo y sus explotadores.[26] Otros cuadros eran más simbólicos. De Xiro, *La muerte del sol* y *Muerte de los dioses* significaban para los anarquistas el desafío del hombre al cielo. Encontraban en ellos un atrevido y revoluciona-

rio mensaje: el hombre, vencedor de los elementos y de los dioses.[27]

Seguramente uno de los artistas que más gustaba a los libertarios fue Fillol, y uno de los cuadros que más llamaron la atención entre las filas ácratas fue su obra monumental *Albores*. Éste es un lienzo revolucionario desde el título hasta el asunto. En una plazoleta, y a la hora del sol poniente que matiza de amarillo pálido las fachadas y el cielo, un grupo de guardias civiles carga contra los trabajadores amotinados. En medio del pelotón fugitivo va el herido, eterna víctima, con rostro cadavérico, «quizá porque el pintor quiso dar una sensación de horror intenso, para que se tradujese en intenso odio».[28] Esta obra probablemente se inspiró en el cuadro de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, o en el episodio de *Los Miserables*, «la muerte de Gavroche»; el motivo central de todas estas piezas es la figura de un niño, que representa el indomable espíritu del pueblo. En la pintura de Fillol es un negrito quien levanta un estandarte con la palabra «Justicia». Tras unas calderas de asfalto, unos cuantos apedrean a los guardias, y al fondo, sin un cuerpo, en absoluta soledad, se extiende la calle por donde pasaron los esbirros. El pintor consiguió fuerte efecto con las cabezas del primer plano, desfiguradas en gestos de horror y coraje; rostros de sublevados que chillan y abren espantosamente los ojos y la boca para lanzar gritos de insulto y amenaza.

Además de esta misión revolucionaria, el básico optimismo de las teorías ácratas exigía del arte una luminosa misión: labrar la senda del porvenir humano y ser mensajero del ideal. Julio Camba opina que, además de recrear nuestros sentidos, la creación artística debía contribuir al progreso humano por su fe en el ideal,[29] y Nieva, que tan sólo cuando se consiga vivificar la humanidad, haciéndola dichosa y feliz, se habrá obtenido la meta suprema de la belleza.[30] Según J. Comas Costa, el arte debía ser dinámico y estar en continua mutación al seguir los pasos del hombre en su camino de perfección moral, intelectual y material.[31] Cunillera llega a elaborar una coherente teoría. Se confía en que el porvenir de la revolución cambiaría radicalmente la base del arte, dividiéndose entonces la historia de las manifestaciones estéticas en dos grandes periodos: el tradicionalista y el racionalista; esto es, el arte del pasado y el del porvenir, éste, preñado de ideal, y se concluye:

> «Bendito sea el arte que nos hace correr detrás del ideal con los afanes con que corre el niño detrás de la mariposa. ¿Y quién es el artista? Es artista el filósofo de ideas generosas; el sociólogo de sociedades dichosas, el pedagogo de humanidades sanas; el higienista de hombres fuertes; el artista de concepcio-

nes vitales. Los intelectuales que no son así, representan lo que el búho entre los pájaros. Ese se posa en el cementerio, aquéllos aman la luz».[32]

Este arte idealista debería poner de relieve los momentos de solidaridad determinantes en el desarrollo de la historia humana. Esos aconteceres podían representarse en asuntos aparentemente triviales, pero llenos de significación. Para ejemplificarlos, se menciona el cuadro de Cutanda, *Una huelga de obreros en Vizcaya*,[33] un grupo escultórico con Lafayette y Washington unidos en cordial apretón de manos, y otro, formado por un niño blanco y uno negro, hermanados en un abrazo. En tales obras la temática podría parecer banal y cotidiana pero, en realidad, expresaba ideales humanos eternos; el reivindicar deseo de justicia social, la espontánea fraternidad entre pueblos y entre razas.[34]

La libertad y la rebeldía alentaban el arte ácrata no sólo en su temática, sino también en su misma esencia, por su modo de producirse. Los ideales espontaneístas y vitalistas libertarios nutrían la premisa de otorgar a la creación una libertad absoluta. El arte debe ser antidogmático, declara *Acracia*,[35] y Azorín, en *Anarquistas literarios*, que es auténtico arte, y arte anarquista, el de esos «hombres sinceros y enérgicos que siempre han batallado por la exteriorización libre, ajena a todo canon, desligada de falsos respetos y convencionalismos infantiles; escritores honrados que tienen el valor de escribir cuanto sienten y como lo sienten, sin atenerse a ridículas tradiciones ni temer los rayos vengadores de los falsos dioses».[36] En una crítica sobre la Exposición de Pintura de Madrid, J. Martí aboga por suprimir toda reglamentación del Estado, por la proclamación de la anarquía en el arte. Para él, el tratar de supeditar la creación a determinadas reglas es hacerla vana y mezquina. Debe ser libre para que pueda realizarse plenamente.[37]

La fe revolucionaria anarquista hace que se apoyen los puntos de vista sobre la evolución del arte en la existencia de una sociedad antiautoritaria, condenando todo canon, tanto estético como ideológico, como político, para encasillar al arte. Se pretende una renovación de la vida estética de la humanidad, partiendo precisamente de un enfoque pluralista del arte. La centralización, manifestada en el poder social, político o estético es destructora y anticreativa, pues erige como valor fundamental la uniformidad. Para los ácratas, por el contrario, la cultura es el impulso estético creador en todas sus múltiples formas. En tiempos de rebeldía —concluyen— las vías múltiples del arte reflejan la diversidad de las fuerzas sociales en marcha.

Claramente podemos darnos cuenta de que los anarquistas tendían a identificar la centralización estética con la política, y la imposición de cánones artísticos con el poder del Estado. Ya hemos mencionado la atracción que en los ácratas ejerció la Edad Media. Su símbolo, la catedral gótica, no era tan sólo testimonio del poder creador del pueblo, sino también, imagen misma de la sociedad federalista medieval. Ésta, con sus innumerables corporaciones, hermandades, gremios, municipios, ignorante de cualquier principio de centralización, se reflejaba en la catedral gótica, edificio formado por partes orgánicas en el cual cada unidad respira de su vida propia, y está orgánicamente vinculada al todo.

Rocker, por ello, no halla dificultad en explicarse por qué el arte medieval alcanzó las cumbres más altas en Italia, dividida en cientos de minúsculas comunidades, federadas por vínculos flexibles. Da su respuesta sin vacilación. «Cuanto menos desarrollado está el sentido político de un pueblo, más rica es su vida cultural.»[38] Sorel vería así en la urbe estética del porvenir la resurrección de la ciudad estética medieval, que expresa el alma colectiva en creaciones desprovistas de reglas, de convenciones paralizantes, y coronada por la catedral, símbolo de un espíritu que se desarrolló nutriéndose de su propio impulso creador y ajeno a leyes estéticas predeterminadas.[39]

En «El anarquismo en el arte», José Verdes Montenegro trata de explicar incluso científicamente las razones por las cuales no se deben seguir cánones estéticos establecidos. Según él, cada hombre tiene, orgánicamente, una sensibilidad distinta. El hecho de que una obra de arte no nos produzca emoción estética, no significa necesariamente que no sea bella, sino tan sólo que no es el género de belleza que apela a nuestro temple. Por otra parte, las ideas llegan tarde al lenguaje, porque, como las sustancias químicas, no cristalizan sino hasta ya terminada la reacción. En el terreno artístico, de manera similar, el determinismo estético que se viene estableciendo hace que se clasifiquen las obras con conceptos escleróticos y devaluados. No subordinemos nuestro criterio artístico a nadie —declara—, proclamemos frente a esa dictadura «una santa y salvadora anarquía que robustezca la personalidad, la vigorice y la exalte».[40]

El gusto anarquista por los fenómenos sociales, y la consideración del arte como reflejo de la lucha de clases, justifica la frecuencia con que aparecían en las publicaciones ácratas ciertos estudios estéticos de orientación historicista, que pretendían conectar el arte con la evolución de la sociedad. En «Inmoralidad del arte», en *Ciencia Social*, el crítico traza la trayectoria del arte como instrumento

de la clase opresora y ferviente aliado del oscurantismo. Se centra el artículo en una discusión sobre la arquitectura, el arte más útil e indispensable, el que más obviamente debería mostrar el progreso, y que, sin embargo, es arma cómplice de la tiranía. Ello aconteció en el momento mismo en que de la simple choza, la imaginación del artista primitivo concibió la construcción de la vivienda solitaria, el palacio del mañana donde se albergaba el jefe de la tribu. Fue entonces cuando la idea de autoridad surgió en su mente. En esta forma, la mayor parte de los edificios antiguos son lamentables monumentos a los errores de su tiempo. Los actuales son banales, imitativos, manoseados, carentes de belleza, caídos al nivel de fabricación en serie.[41]

Los anarquistas pretendían, y hasta cierto punto lo lograron, que se posibilitara la apreciación y la práctica de las artes para todos. Que éstas no fuesen monopolio privativo de las clases privilegiadas, sino patrimonio humano. En sus enfoques socio-históricos del arte, descubrían un derecho estético colectivo inherente en la historia del hombre. Éste es el tema de una conferencia de Pi y Margall aparecida en *El Productor*. Se constata allí que el sentimiento de la belleza ha existido desde la prehistoria.[42] Según los anarquistas, en toda sociedad por hambrienta, atrasada, inculta y oprimida que estuviese, siempre hubo aspiraciones artísticas. El arte formó parte de la vida desde sus comienzos, vinculado estrechamente a la magia, la ciencia, el trabajo y la religión. Ayudó a los hombres a conocer el mundo donde vivían, a comprenderse a sí mismos y a entender a sus congéneres; a propiciar su entendimiento de la naturaleza. Intervino para aplacar a los dioses coléricos, pedir lluvia o sol para las cosechas y acrecentar las energías para la caza y el combate; y fue factor decisivo en la iniciación y fecundidad de los ritos. Pero el desarrollo de la sociedad clasista creó las artes que hoy conocemos e hizo abdicar el arte de su primitiva función comunitaria.

En ciertos estudios sociohistóricos se intenta dar una explicación estética de tinte evolucionista. El arte es el resultado del medio social en el que ha vivido su creador. Así, en pueblos primitivos, el arte se inspira en la vida social: escenas de caza, pesca, vida familiar y doméstica. El arte evoluciona con y debido al medio y, por ello, la arquitectura, la pintura, la literatura son verdaderos monumentos de sociología, que hablan de las formas sociales de los pueblos. J. Comas llega así a una premisa estética que podría reducirse a la expresión *«Il faut être de son temps»*. Para él, el arte moderno debe responder a la cultura actual, abarcar todas las manifestaciones científicas y tecnológicas que el presente depara, e incluir los logros del cerebro humano.[43]

Los anarquistas dan abundantes ejemplos del enfoque histórico-social del desarrollo artístico. De éstos desgaja la indudable conexión entre arte y sociedad. Debemos hacer notar que pretenden extraer de esa premisa una mejor comprensión histórica y colectiva del arte de una época determinada sin caer en el error, bastante fácil, de hacer uso del arte como de un documento sociológico, en vez de recabar del documento sociológico un ulterior y precioso elemento esclarecedor para la historia del arte. No dejan de señalar que los vínculos que condicionan la obra de arte en relación con la evolución de las sociedades están más escondidos, más entrelazados que otros fenómenos. No les satisface la metafísica idealista del arte como intuición y transfiguración, pero tampoco la simplista teoría del espejo (el arte, reflejo de la sociedad) difundida en la época junto con un superficial sociologismo positivista. Pero, aun haciendo estas distinciones, está fuera de toda duda para ellos que el arte depende económicamente de la sociedad, la cual lo favorece, lo oprime o lo ignora. Por tanto, la comprensión estética únicamente es posible con el análisis de la situación histórica y social. Tan cierto es este postulado para ellos, que, a pesar de su pretensión de investir el arte de una total libertad, a veces dudan de la legitimidad de una obra que no entre en el marco de la historia y las relaciones humanas.

Dos cuadros modernos tomaban su temática de épocas distintas y revelaban a los anarquistas una realidad histórica: *Spoliarium* de Luna,[44] y *Una huelga de obreros en Vizcaya* de Cutanda. El primero se inspira en la época romana. Es el lugar de los despojos de los cadáveres del circo; hombres y fieras, moribundos y cadáveres en horrible montón. Algunos esclavos arrastran víctimas al fondo del spoliarium, mientras la multitud, ávida de sangre y espectáculo, se agolpa en las gradas del circo. La crítica señala la técnica del dibujo de algunas cabezas ataviadas, pero subraya sobre todo que es gente que asistirá a un banquete servido por esclavos que mañana serán arrojados al spoliarium.

La lucha social aparece más directamente expresada en el cuadro de Cutanda. Unos obreros han suspendido sus trabajos y se agrupan en torno a un compañero que los arenga; que los exhorta a seguir protestando. Al fondo brillan fogatas encendidas, restos de la gran hoguera, que funde los metales que van después a la industria, enriqueciendo a los explotadores. Distingue el crítico que el pintor «sentía que aquella multitud de trabajadores fuertes, vigorosos, sanos, inteligentes, no habían de servir eternamente de escabel para que los amos se llevasen y amasasen una fortuna de la que ellos tenían parte».[45]

El enfoque evolucionista del arte alentaba a los anarquistas a traducir la decadencia de la sociedad capitalista al lenguaje del arte. Producto de ésta era un arte enfermo, según Cunillera, supeditado a la esclavitud y el vasallaje.[46] Era éste producido por afanes mercantiles y capitalistas y, por ello, creador de obras bastardas; como aquellas estatuas o monumentos a industriales y banqueros; la de Eusebio Güell y Ferrer en Barcelona, por ejemplo: «Averiguados los méritos en virtud de los cuales se le honra de este modo, aun aceptando que fuese bueno y honrado, no hemos sabido ver en sus hechos ni en sus obras otras cualidades que no tengan muchos hijos de madres.»[47]

La esterilidad creativa de la burguesía era manifiesta también en su incapacidad de crear estilos originales. Así se veía en sus proyectos imitativos y fuera de moda, como el de completar la catedral de Barcelona en estilo gótico. «La religión y sus monumentos no son ya de nuestra época, el goticismo no tiene razón de ser en el siglo.» Tan sólo una sociedad incapaz de crear algo propio pretende imponer el acabado de ese edificio en un estilo que no está inmerso en vida.[48]

La premisa que más obviamente expresaba la decadencia de la sociedad capitalista era la de «el arte por el arte». La crítica anarquista insiste en que tal noción está reñida con la de humanidad. Se citaba a Nietzsche, «El arte es el gran estímulo de la vida», y entonces «¿cómo puede suponérsele sin fin, sin objeto?»[49] El arte tiene la obligación de ser social y positivo, representación del hombre y sus problemas. Se ataca a Puvis de Chavannes: «Su pintura carece de vida humana, desnudos de corte griego, sus seres, cansados de la vida humana, se hallan ensimismados en su vanidad o transfigurados por la idea de eternidad.»[50]

Este tipo de censura es consciente. Se critica en la Exposición de París de 1895 la falta de fe, la ignorancia que los artistas que allí exponen tienen de la historia.[51] En otras reseñas se desprecia el decorativismo de Alexandre de Riquer,[52] y el libertinaje gratuito de Feliciano Rops.[53] Junyer Vidal, en sus paisajes mallorquínes, es un pintor de la artificialidad por su falta de contenido. Los lienzos campestres de Ivo Pascual en el Salón 4 Gats están vacíos de ideas, los de Torres García no valen nada, e incluso se critica a Graner, un pintor muchas veces elogiado por los libertarios, porque sus cuadros son para «distraer a un público de satisfechos».[54]

No es que los anarquistas negasen al arte autonomía propia, pero ésta era entendida no como privilegio fijo, sino como el momento de un proceso dialéctico vivo, articulado históricamente, e históricamente reconocible. Autonomía no de lucha social, sino en la lucha

social. Así, evidentemente, la noción de la libertad estética desemboca en la pretensión de forjar un arte público, multitudinario y polifacético, pero donde el mensaje tiene importancia definitiva; no sólo como médula filosófica e ideológica de la creación, sino también como determinante de su forma. Ello justifica que se rebelen contra experimentaciones puramente formales, como las llevadas a cabo por Cezanne: «Cezanne es fragmentario, incompleto e incoherente, es un revolucionario por la forma y da en falso.»[55]

Abundan las críticas a preocupaciones exclusivamente formales manifestadas, según ellos, en la preponderancia en materia de creación, de la técnica y de la forma, y en la falta de contenido. Hacen, en efecto, un transplante de las categorías de progreso y decadencia del plano histórico-social al plano artístico, y vinculan directamente estilo o método de creación a intereses de clase. Los anar-
94 quistas consideran la cultura como fenómeno de clase y, visto así, el arte nacido del ideal social de una clase robusta y energética es naturalmente progresista y sano; dice algo, lleva algún mensaje. El arte de una clase declinante es, por consecuencia, replegado en sí mismo, servidor de la belleza pura, vacío de contenido, decadente. En el arte por el arte, la autonomía de creación con respecto a la idea reflejaba la disolución del vínculo social, desvirtuando la misión colectiva de la belleza y vaciándose de significación artística al despojarse de mensaje humano.

En general, se puede decir que los anarquistas dividen entre arte comprometido y arte decadente; presentando ambos conceptos en términos de exclusión. El primero, fecundado por el ideal social más avanzado, es concebido como único método de creación que corresponde a la lucha social. El segundo engloba un gran número de expresiones artísticas con ciertos comunes denominadores: no ser la expresión de la realidad social, cultivar la forma por encima del con-
90 tenido, ser la expresión de una clase ociosa. Es obvio que automáticamente, al hacer esta distinción, los anarquistas contradicen su premisa de libertad absoluta en el dominio artístico, y caen involuntariamente en una concepción normativa y cerrada de la estética.

Se puede ver otra derivación interesante del enfoque sociológico que los anarquistas hacían del arte en sus intentos de explicar la emoción estética por su arraigo en la noción natural de solidaridad social. Encontraron fundamentos para estas ideas en las conocidas tesis de Guyau. Los libros de este pensador francés circularon mucho entre los libertarios, y se hicieron varias ediciones de *La irreligión del porvenir* y de *El arte desde el punto de vista sociológico.* Además, en las revistas y periódicos ácratas aparecían fragmentos de sus obras.[56]

La primera tesis de Guyau, la de los problemas de la estética contemporánea, asienta lo bello en los fundamentos y la irradiación de la vida. En *La irreligión del porvenir*,[57] después de haber señalado la idea sociológica bajo la religiosa, Guyau ha querido ver si la encuentra también en el fondo mismo del arte, implicando que éste, al ser la emoción estética más completa y elevada, debe forzosamente tener carácter social. La otra obra de Guyau, *El arte desde el punto de vista sociológico*,[58] desarrollaba esta idea y difundió entre los libertarios la consideración del arte como fenónemo social desde tres puntos de vista: por su origen, por su fin y, en suma, por su esencia misma o ley interna. Es decir, el arte es social no solamente porque tiene origen y fin en la sociedad real de cuya acción se nutre y sobre la cual actúa, sino también porque «crea una sociedad ideal» donde la vida alcanza un máximo de intensidad y expansión. Se convierte así el arte en expresión superior de la sociabilidad misma y de la simpatía universal. Es extensión de la sociedad, por el sentimiento, a todos los seres de la naturaleza, y aun a las criaturas ficticias; productos de la imaginación humana. La emoción artística es, pues, esencialmente social. Tiene por resultado ampliar la vida individual haciéndola confundirse con una vida más extensa y universal. La ley interna del arte es «producir una emoción estética de carácter social». Del fondo incoherente, discordante y subjetivo de las sensaciones y sentimientos individuales, el arte cristaliza ciertas emociones que tienen eco en todos a la vez, y que pueden, por tanto, dar lugar a una asociación de goces. La característica esencial de esos goces es que ya no se excluyen mutuamente, a la manera de los placeres egoístas, sino que, por el contrario, están en esencial «solidaridad». Así, el arte arrebata al individuo de su propia vida, y le lleva a vivir la vida universal, no ya tan sólo por la comunión de ideas, de voluntades y acciones, sino también por la comunión de sensaciones y sentimientos. Guyau recoge la idea de los antiguos. Toda estética es en realidad una música, en el sentido de que es una realización de armonías sensibles entre los individuos, medio de hacer vibrar simpáticamente los corazones como vibran al unísono los instrumentos y las voces. Todo arte es, por ende, un medio de concordia social, aún más profundo que otros; pues pensar del mismo modo equivale, sin duda, a mucho, pero la gran obra es hacernos sentir juntos.

Varios escritos ácratas recogen las ideas de Guyau. Teobaldo Nieva[59] y Verdes Montenegro[60] consideran el arte como emoción social, y de ahí el paso al plano de la solidaridad es claro, como lo es también el adscribirle carácter biológico. La solidaridad es el principio de todo y, desde la sociedad de células que manifiesta la armo-

nía biológica, se pasa a la armonía espiritual, misión esencial del arte. En cierta forma, se trata de las ideas de Kant llevadas al sociologismo. El arte tiende a establecer una forma de sinergia social.

Arte y vida

Las tesis de Guyau concurrían a cristalizar, asimismo, en las premi-
1 sas estéticas espontaneístas y vitalistas de los libertarios. La creación artística consistía en dar vida, en crear algo viviente, estableciéndose un nexo entre lo bello y lo vivo que ofrecía a lo sociológico una firme base biológica. Ciertas tesis vitalistas y sensualistas ácratas se consolidan y establecen en el plano social y los dos fines distintos pero superpuestos de esta estética se materializan y apoyan mutuamente. Para los anarquistas, el arte antiguo u oficial, mezquino y sumiso, «manifestación llorona y deprimente de la resignación cristiana que se complace en presentarnos sus propias miserias psicológicas», se opone al arte nuevo del porvenir, inspirado, según Camba, en «la alegría de la vida espiritual, espléndida, amplia, exuberante, la vida fuerte con sus titánicas luchas, y sus hermosos triunfos».[61] Afirma Ángel Cunillera en *La Revista Blanca* que el arte debe colaborar a la alegría de vivir, a engrandecer e integrar la vida, a hacerla más intensa e impetuosa.[62]

La relación establecida entre arte y vida podía llevar a diversas y a veces insospechadas conclusiones. En primer lugar, conducía a un vitalismo externo y un tanto superficial que determinaba ciertas predilecciones temáticas; por ejemplo, los paisajes de Fillol, «frutos de momentos de amor con la tierra», «equilibrio de salud y brillo de sol». «En esta tierra hay que sentir la luz y cantarla, hay que amar las hembras recias de caderas de mujer paridora y gozarlas como buenos machos, hay que querer a los anchos campos de naranjales y de rosas y pintarlos con chorradas de color.»[63] En este espíritu se exaltaban las obras que trascendían una sexualidad fecunda. *Venus*, cuadro de Toda Nuño, mostraba a una mujer desnuda en un bosque, de cara al sol. «No sale del mar, sale de la tierra, cubierta de verdor y próxima a ser besada por el astro de la vida... La Venus puede ser fecundidad, puede ser goce, belleza, amor. La mujer hermosa, fresca, sonrosada, desnuda, esperando de pie la salida del sol que la fecunde.» Se acabaron las obras severas, tristes, místicas, concluye Federico Urales, ahora las artes sólo deben recordar la vida, la risa y el placer, y las ideas revolucionarias que han de darnos al

dominar sobre la tierra, la alegría y el goce que buscan los artistas. «¡Qué dicha la del mundo en el que todos los hombres sean artistas!»[64]

En una interesante entrevista con Fillol, el pintor relaciona la falta de afición a la vida con la mentalidad burguesa. Los burgueses sólo compran «marinas para comedor», se asustan de los apuntes que él hace, en los que se vierte toda la sensación recibida de la naturaleza, toda la plena emoción de la vida. «¡Son unos cochinos!», responde el periodista, y aprueba los cuadros del pintor; desnudos y flores marinas, donde se siente el «misticismo de la vida», «la visión de toda la Vida, la de los ensueños, la de la carne, la riente de los campos, la de los hombres fuertes gritando, riendo, matando». Es un revolucionario —concluye—, «después de la revolución, el placer de la vida».[65]

Más interesantes tal vez son ciertas premisas estéticas espontaneístas derivadas de esta concepción vitalista del arte. Entre ellas, la idea de la abolición de la sala de museos, producto de la tendencia a desmitificar el arte bajo la forma estereotipada de su expresión, privándolo de los templos que lo consagran: museos, salas de conciertos, etc.[66] Asimismo, contra las ideas tradicionales, se postula la supremacía del acto creador por encima de la obra de arte misma. Ésta es limitada, imperfecta, envejece y se torna obsoleta una vez cumplida su misión. Se exalta, por el contrario, el arte existenclalista de situación, fruto de la experiencia vivida.

Interesantes corroboraciones de estas ideas son las meditaciones de un crítico de *Juventud* en su camino a una exposición de pintura: «¡Qué bien se está al sol, el placer de vivir sin pensamientos! ¡qué inmenso gozo estar de cara al infinito y sentir bajo mis carnes a la tierra con el mismo fervor sensual de una querida!» Marcelo, así se firma el periodista, decide finalmente no ir a esa exposición e irse, en cambio, a comer pescado. Eso es más artístico que el ir a visitar pinturas fijas en una galería.[67]

No es así sorprendente el que se haya publicado en *La Revista Blanca* un artículo de Unamuno que esencialmente expresa esas mismas ideas. Según este escritor, el fin último e ideal del arte, y como ideal tal vez inasequible, es la identificación de lo natural y lo artístico. Por mediación del hombre, la naturaleza camina al arte y éste a aquélla. El arte se hace naturaleza humana, nuestra, interior, «médula de nuestro espíritu, naturaleza en nosotros, espontaneizándose lo reflejo; y a la vez, la naturaleza se hace en nosotros arte, lo espontáneo se refleja en ella. La suprema obra artística del hombre es el mundo mismo; su vida debe ser la suprema realización de la belleza.[68]

Realismo

Podemos ahora pasar a discutir la concepción ácrata del realismo. En sus críticas artísticas hay una continua insistencia en la necesidad de ser realista. Ahora bien, ¿qué significa tal término para ellos? Desde luego, no dejan de referirse a los valores del movimiento artístico realista decimonónico; pero, más que apegarse a ellos, el realismo era para los libertarios una categoría estética especial. Veamos cuáles son sus referentes primordiales.

Tan sólo en algunas críticas se concuerda con un cierto naturalismo estético. Las propiedades estéticas existirían en la naturaleza, en las cosas, en el mundo real, como propiedades independientes de que se entre en relación con ellas o no. Corresponde al hombre el trasplantar al lienzo, por ejemplo, con «chorradas de color», esa vida palpitante que se encuentra afuera y existente, así pues, al margen del hombre. Tales cualidades —el color, la simetría, la proporción— pertenecen a las cosas objetivamente, y no precisan del hombre para existir.

Sin embargo, en general, se rechaza este enfoque naturalista, y se trata de relacionar la propiedad estética con su significación social y humana. En consecuencia se deduce que el valor estético que los objetos tengan por sí mismos existe tan sólo dependiente de la existencia del hombre como ser creador y como ser social. Los libertarios ligan definitivamente el concepto del realismo al ideal social.

Influyen aquí ciertas ideas de Proudhon. Se tradujo al español *Du principe de l'art*, y ciertos trozos de esta obra aparecieron en *La Revista Social*.[69] Allí se plantea la pregunta de si, efectivamente, tiende el arte al desenvolvimiento del ideal o a una imitación puramente material, cuyo último esfuerzo sería la fotografía. El arte sólo debe servir al ideal, se responde, y si se limita a una simple imitación, copia o falsificación de la naturaleza, hará mejor en abstenerse, pues no haría más que ataviarse con su propia insignificancia, deshonrando los mismos objetos que hubiera imitado. «¿Qué es eso invisible y misterioso de las cosas que nos agrada? Es una facultad que existe en la gente, independiente de la razón, y que capacita para las sensaciones estéticas.» Eso es el ideal, y las palabras realismo e idealismo están mal aplicadas, pues el arte es «al propio tiempo realista e idealista», son términos inseparables. Se otorga al artista el derecho de reparar, corregir, embellecer y aumentar las cosas, disminuirlas, aminorarlas, deformarlas o cambiar sus proporciones, concluyéndose que es pues la obra de la naturaleza lo que el artista continúa, subjetivamente.[70] Los teóricos ácratas españoles re-

crean estas ideas. Leopoldo Bonafulla, en *Hacia el porvenir*, niega que el arte sea la «fría y vulgar imitación de otros modelos, sin expresiones propias, repitiendo líneas.».[71] Teobaldo Nieva desarrolla una teoría sobre la relación entre realismo y subjetivismo, intuida inicialmente por Proudhon. Nieva reconcilia el realismo con la expresión humana —el arte es objetivo-subjetivo— a través de las relaciones que lo ligan al hombre. «El arte no es sólo la forma plástica, sino la misma concepción artística, sin separar la una de la otra, si bien ésta no puede ostentar su valía, ni manifestarse de otro modo que por la primera, y de allá que desde luego se haya podido afirmar el único modo de ser el arte.»[72]

En tal relación objetiva-subjetiva hay dos impulsos aparentemente paradójicos, pero que en realidad no son contradictorios. Nieva acepta como verdad que por una parte se aspire a orientar con exactitud a través de los fenómenos circundantes y se exija del artista, al estructurar verídicamente los rasgos de la vida real, que trace un retrato fiel de ella. Pero, al mismo tiempo, esa creación deberá estar impregnada de emoción e impulsará al público a extraer determinadas conclusiones sociales de ese trozo de vida.

Esta concepción del realismo prevalece en las críticas artísticas. Así, en la reseña de la Exposición de Pintura de Valencia de 1903 se protesta por la falta de creatividad en los paisajes. La pintura es un arte, se insiste, se toma algo de la realidad, y el artista tiene que hacerlo vivir a base de colorido, de dibujo, de tonalidades combinadas que le dan aliento, haciendo que la obra adquiera vida propia e independiente del modelo tomado. Para conseguir un simple retrato —se declara despectivamente— con una cámara fotográfica basta; pintar es «crear obras de enjundia significativa», que le pongan a uno «por encima del mundo», «eso es pintar, para eso se pinta y quien no sea capaz de ello que rompa el pincel».[73]

La crítica de arte de *Acracia*, al comentar el movimiento pictórico catalán moderno, se pregunta por qué esos artistas, al pintar paisajes, se dan por satisfechos tomando un punto de vista con la precisión mecánica de la fotografía, las más de las veces apenas hacen composición, y se dedican a copiar servilmente la naturaleza. ¿Cumple así el arte la misión que le corresponde? se pregunta la revista. ¡No! es la contundente respuesta.[74]

Verdes Montenegro, con terminología científica, establece así los derechos creacionistas del artista. Éste desfigura la naturaleza en sus obras, variando la proporción de las líneas, la intensidad de los colores, exagerando u omitiendo un detalle cualquiera, y eso, fatalmente, en virtud de su temperamento. Cada hombre frente a la realidad es como un espejo de distinta curvatura que obtiene del objeto

que tiene delante una imagen distinta. Así, el cuadro, el poema, la partitura, no son la naturaleza misma, sino la naturaleza tal como la siente el artista, quien la expresa según su manera de ser, lo cual constituye su estilo.[75]

Es evidente para los anarquistas que la forma, tal como se encuentra en la naturaleza, debe sufrir en cada caso, aun en el arte más realista, una deformación profunda. El arte no debe ser simple imitación o reproducción sin contenido expresivo. Se ataca al arte naturalista en concreto porque su forma permanece orgánica, como lo es en la naturaleza, porque las conexiones del tejido formal no se disocian ni se destruyen, y lo que ellos esperan de un artista creativo es la ruptura de esa organicidad natural en virtud del temperamento individual, pero, sobre todo, del mensaje social de la obra.

No se detienen los ácratas en este derecho individual del artista para interpretar la realidad. En general predomina en su estética el enfoque social, que prohíbe la concepción estrictamente naturalista de lo estético, y en la que se aúna forzosamente una concepción social. Según ésta, las propiedades estéticas precisan, en efecto, de un sustrato básico natural, pero sólo se dan por y para el hombre como ser social. Así, la relación estética se desarrolla desde una base histórico-social en el proceso de humanización de la naturaleza. Lo estético no existe, por tanto, al margen del hombre social, inclusive a veces puede darse al margen de la conciencia de un sujeto individual, pero no fuera de una relación sujeto-objeto, entendida ésta como social.

¿Andarán fuera de razón quienes no ven en el arte sino la imitación o la reproducción de la naturaleza?, se pregunta Pi y Margall en *El Productor.*[76] Encuentra que no es así, y considera como arte supremo la arquitectura, justamente por ser el arte que más se independizó de la naturaleza, tomando de ella sus elementos, sus leyes para hacer sólidos los edificios, y sus primitivas formas, para luego apartarse de la imitación y seguir por originales y extrañas vías. Es también la arquitectura el arte más fundamentalmente social que existe, y por tanto donde más puede señalarse la divergencia entre una tesis naturalista y aquella concepción estética fundamentada en la objetividad social y humana.

El arte realista no debe tener otro fin que las manifestaciones de la vida humana. Considera Pi y Margall que el arte debe así tender al perfeccionamiento de la humanidad y del hombre. Ése es, a fin de cuentas, el mismo fin que persigue la ciencia al investigar los secretos y las leyes de la naturaleza, el mismo fin de la industria al aplicar esas leyes y preceptos a la satisfacción de nuestras necesi-

dades, y la filosofía al promover y determinar las evoluciones del derecho y la justicia.

En *La Revista Social* se dan las etiquetas definidoras de Proudhon. El arte es una simbiosis de «realismo e idealismo».[77] De acuerdo con este término, el arte toma de la naturaleza su esencia concretizante, pero el artista está llamado a la creación del mundo social, como continuación del mundo natural, y, por ello, el arte debe definirse como «una representación idealista de la naturaleza y de nosotros mismos, en vista del perfeccionamiento físico y moral de nuestra especie». Más que la naturaleza es importante el arte, pues la naturaleza no sabe nada de nuestra vida social, y para expresar ésta, se requiere un nuevo lenguaje, no sólo filosófico, sino también artístico y estético.

La praxis artística anarquista verifica asimismo esa concepción del realismo. El placer que se adquiere en la producción de la obra de arte es el de los hombres empeñados en transformar la realidad y, por tanto, en producir una nueva realidad humana. Esta productividad es fuente de goce artístico que proviene no sólo de la contemplación, sino también de la participación en el proceso mismo de la creación.

En estas consideraciones, así como en la apología que Pi y Margall hace de la arquitectura, se pueden ver perfilados otros de los lineamientos de la estética anarquista; el valor utilitario del arte, y la consideración del artista como ser práctico, histórico y social que, al humanizar la naturaleza con su actividad, crea un mundo de relaciones, valores y productos, del que forman parte los valores estéticos de la obra de arte.

Podemos resumir el significado del realismo para los anarquistas en los siguientes puntos principales:

a) El arte realista debe cumplir una función cognoscitiva que deriva de su temática y de su mensaje. Es, así, fundamentalmente social.
b) Los acontecimientos y objetos representados en la obra de arte implican una elección y una interpretación personal y social. En esta forma, el proceso artístico se articula dialécticamente, al penetrar el artista en la esencia social de la realidad.
c) Semejante interpretación del proceso artístico excluye la interpretación estrictamente naturalista que conduce a la imitación exacta del modelo.
d) También se excluye de esta estética la discriminación a favor de los elementos exclusivamente formales de una obra.
e) La obra realista se atendrá a temas enfocados no en su con-

tenido personal exclusivamente, sino en su aspecto social, pues el artista tiene una misión para con el pueblo.

f) El realismo se basa en un sentimiento de solidaridad, que dignifica y estrecha las relaciones humanas.

No se trata de una estética que sólo busca la realidad, sino que busca, a su vez, producir o crear una nueva realidad. Evidentemente ese arte no permite considerar el reflejo artístico como rasgo esencial, y es claro también que en ciertos aspectos se trata nuevamente con postulados de una estética cerrada, por ser normativa. Las prescripciones se ponen en evidencia sobre todo en las críticas artísticas, cuando se alude a la estética no para explicar lo que el arte es sino para contribuir a que éste responda a urgencias sociales o ideológicas determinadas.

Por otra parte, al aceptar los ácratas la función cognoscitiva de arte, le adjudican a éste un papel que no consiste en reflejar pasivamente la realidad, sino en tomar cierta distancia frente a los hechos o cosas reales, no dejándose absorber por ellos, para que lo habitual, lo cotidiano, se presente como algo insólito y extraño. Así la realidad aparece bajo una nueva luz, y puede ser captada más plena y profundamente en el contenido social que guarda.

Se diría en general que hay una diferencia de términos, y que los anarquistas deberían referirse no a «realidad», sino a «verdad» «Realidad» y «verdad», que en el sentido hegeliano coinciden. Erraron posiblemente en la selección de palabras, pues «realidad», en el sentido en que es utilizada, conduce a confusiones por su vinculación con la estructura externa de las cosas, como se deduce de las frecuentes comparaciones que los anarquistas hacen con la máquina fotográfica. «Verdad», en cambio, sería una connotación más adecuada para lo que ellos pensaban; sería un modo de representación, interpuesto entre lo social y lo objetivo del mundo y sus fenómenos.

Arte y trabajo

A lo largo de esta discusión hemos aducido varias veces un fundamento utilitario en el arte. Ello nos lleva a reconsiderar el término arte social. Verdaderamente, al emplearlo, se hace una correspondencia entre dos realidades heterogéneas: el arte y la sociedad. Tal re

lación puede ser comprendida desde dos puntos de vista distintos. Como hemos visto, uno de ellos puede ser un zambullirse del arte en plena vida social para enriquecerse y vivificarse al contacto con hechos que el arte individualista desdeñaba y quería ignorar. El segundo sería el considerar la colaboración directa del arte a los fines de la vida social y como ventaja para la sociedad. Este carácter, eminentemente utilitario, liga a esta estética con las del socialismo europeo del siglo XIX.[78]

Ya hemos discutido el primer punto de vista. El segundo nos lleva a considerar los fines mismos del arte. *Acracia* declara que, además de recrear nuestros sentidos intelectuales, la obra de arte debe tener otra circunstancia no menos indispensable, esto es, un objetivo que sirva de norma al artista para contribuir con sus producciones al avance de la sociedad. ¿Por qué no hacer que las artes contribuyan también al progreso humano como lo hace la ciencia?[79]

Dentro de este utilitarismo social, combinan en el anarquismo teorías tan dispares como son la exaltación de temas industrialistas y tecnológicos, así como ideas derivadas de Ruskin y Morris y aparentemente contrarias a los adelantos del progreso. Veamos en qué forma se entretejen en la estética ácrata ambos postulados.

Ruskin y Morris fueron muy leídos por los libertarios. Se publicaron varias ediciones de algunas de sus obras.[80] Ruskin era citado por los anarquistas: «No hay nadie como él», afirmaba *Juventud*, «tan ingenuo, tan sencillo, tan amoroso».[81] Tales teorías preconizaban la necesidad de la belleza unida al trabajo. La belleza, para Ruskin, como para Morris, era más que un ideal estético, una necesidad humana.

Una de las ideas centrales de Ruskin heredada por los libertarios es que en la sociedad moderna hay un enorme desnivel entre el progreso industrial y el artístico. El escritor inglés sostenía los derechos de un arte estrechamente ligado a la vida moderna, y predicaba la cualidad moral del arte. De acuerdo con él, la vida sin trabajo es un crimen, pero el progreso industrial sin arte lo es también. De ahí que elogiara el trabajo manual y condenara el arte por el arte.

Esta concepción del trabajo llevó a Ruskin a su admiración por la Edad Media, a la que, como hemos visto, concurrían los anarquistas. En aquellas edades se creía redescubrir un sistema laboral que se oponía a la deshumanización del mundo capitalista moderno, y una estética que proponía como valores fundamentales la sinceridad y el ideal por encima de la perfección formal. En palabras de Pérez Jorba, los pintores primitivos «dibujan sumariamente, trazando los contornos de manera sencilla; combinaban con torpeza los colores, y a veces carecían de perspectiva, pero eran maestros en

el arte de infundir expresión poética a sus figuras y en traducir de sus personajes el estado interior».[82]

Ruskin guió también, en el fin de siglo, el cambio del concepto de artista a artista como artesano: herrero, ebanista, carpintero. En la Edad Media, cuando artesano y artista no eran más que uno, se veían ambos conceptos, lo bello y lo útil, indisolublemente ligados. En varios artículos ácratas se subraya la necesaria unión de lo bello y lo funcional, enfatizándose la teoría general de Ruskin: la necesidad del contacto diario con objetos artísticos.

Estas razones orientan la crítica que los anarquistas hacen del trabajo industrial moderno, pero esta crítica difiere fundamentalmente de la de Ruskin. Mientras el inglés era fundamentalmente antimaquinista, los libertarios atacan el progreso por su deshumanización
105-106 en la sociedad presente. Su problema principal, según ellos, era que tan sólo rinde para los ricos, mientras que para el pobre se traduce en alienación y mayor miseria. La reacción libertaria no era antiin-
24 dustrialista, sino anticapitalista, e implicaba una preocupación tanto humana como estética. En la sociedad moderna se veía al obrero convertido en robot y ejecutando labores estandarizadas y repetitivas. Anteriormente, en cambio, el artesano, aun después de trabajar en la fase mecánica de su obra, tenía tiempo de desarrollar su imaginación y poder creador. Los avances técnicos servían entonces para dejarle más tiempo libre, justamente para desarrollar esa fantasía. Ahora sólo servían para esclavizarlo aún más al patrón. Antes, el artesano podía unir trabajo y creación, ahora, el obrero era un esclavo; las modernas técnicas de producción en serie alienaban al trabajador de su producto y de su sentido social. Además, la producción en masa capitalista había eliminado todo detalle artístico de lo fabricado porque las leyes de la oferta y la demanda obligaban al abaratamiento de la producción.

Angustia a los anarquistas esa aridez desoladora. «El trabajo en las fábricas hace abstracción completa del hombre inteligente, considera al hombre como una bestia y de él aprovecha sólo el instinto rutinario. El trabajo moderno hace del hombre el esclavo de la máquina, y éstas son ahora las tiranas de la humanidad.» Así habla Eduardo Marquina en el semanario valenciano *Juventud*, completando «una verdadera civilización, debe rechazar la fórmula moderna del trabajo, el trabajo es armónico cuando en él se aúnan la inteligencia del obrero y la fuerza del obrero, y será mejor dentro de esta fórmula el que más huellas deje de la voluntad y el sentimiento del que lo hizo».[83]

Unamuno apuntó en «Trabajos y trabajo», que lo gravoso de la labor reside en su mala distribución y carencia de propósitos socia-

les. Es penoso justamente porque se ha convertido en tan sólo un medio de ganar un jornal, y el obrero no se da cuenta de la eficacia social de lo que hace.[84] Tárrida del Mármol expone francamente los perjuicios que el progreso industrial ha ocasionado al obrero. «Antes el trabajador era un artista, hoy suele ser un instrumento de producción, un mecanismo insignificante comparado con las máquinas gigantescas de nuestra época. Acaparada por el capital, la maquinaria ha sido constantemente para el pobre una causa de trabajo dolorosa, de paro y de privaciones, hasta el punto que más de una vez el proletariado, en el colmo de la desesperación, se ha lanzado a la destrucción de sus competidoras de hierro.»[85]

Los anarquistas heredan de Ruskin una mezcla de economía, moral y estética, pero no dejan de señalar las razones económicas con mucha más precisión que Ruskin. Señalan que las condiciones existentes en el trabajo actual son implantadas por la clase dominante: «es necesario ahorrar y acumular, al mismo tiempo es necesario aumentar la demanda para favorecer la oferta. Por consiguiente, construyamos, inventemos máquinas tales que nos permitan prescindir en lo posible del obrero, cuya rapidez aumente y centuplique la producción; fáciles de ser llevadas por mujeres y hasta por niños...»

De ello deriva la fealdad de los productos industriales:

> «Nada importa que el fruto del trabajo no sea digno luego de la humanidad, que en él no quede ni una sola huella del sentimiento del hombre que lo ha producido; nada importa que sea un trabajo sin alma, sin pasión y sin belleza; que se resienta de la rapidez de producción, ... que sea una obra quebradiza, fea, incapaz de que un lustro la sancione y la respete ... en vez de una obra bella, verdadera y definitiva. Construyamos, produzcamos cien obras frágiles y livianas y aparentes.[86]

De estas teorías ruskinianas deriva un concepto especial del trabajo en el cual se aúnan premisas espontaneístas, morales y estéticas, concectadas directamente con teorías fourieristas. El trabajo, en una organización social justa, se transformaría en placer, así lo expresa J. Llunas en un escrito premiado en el Segundo Certamen Socialista, e intitulado, «El trabajo considerado como vínculo social y fuente de libertad».[87] Federico Urales se pregunta dónde concluye el trabajo y dónde empieza el arte[88] y el *Catecismo* de Famades coloca al trabajo entre las verdades o virtudes acordes con el criterio natural.[89] Teobaldo Nieva define al trabajo como el único medio sólido y eficaz para relacionar al individuo con la sociedad y viceversa, como fuente «inagotable y perenne de todas las libertades, de todos

los goces y funciones y aun de la propia fraternidad».[90] Una orla alegórica del periódico de Sabadell *El Trabajo* muestra, dentro de ese mismo espíritu, a un obrero simbólico sosteniendo a la esfera del mundo.[91] Fue también por ello por lo que se acogió con tanto entusiasmo la novela de Zola *Trabajo*.[92] Llega bien a tiempo —opina la reseña de *La Revista Blanca*—, en una época en que los perfeccionamientos de la industria sólo han producido terrible miseria al lado de riqueza envidiable.[93]

Los anarquistas se rebelan, no contra la industria, sino contra su fealdad, volviendo la mirada atrás, hacia una época de oro utópica, cuando el hombre tenía tiempo y libertad para gozar de la naturaleza y el arte, para meditar y crear. Así, Ricardo Mella protesta contra la división del trabajo, esa labor «de bagatela», pues el ejectuar una misma y limitadísima función, cansa y atrofia el cuerpo y el espíritu. Según él, el antiguo artesano podía sentir cariño por su profesión, era en efecto libre productor cuya actividad no estaba limitada por la división del trabajo, y así, por virtud de la íntima identificación del trabajador con sus labores ordinarias, producíase el artista frecuentemente. Mas el obrero actual carece de tiempo para pensar en lo que hace, y es imposible que de sus manos salga una obra de arte. Los economistas, y con ellos los industriales y fabricantes, han visto y prefieren el automatismo, puesto que así el obrero trabaja tan mecánicamente como una combinación más de volantes y poleas.[94]

William Morris también influyó con sus teorías sobre la organización de talleres artesanales que trataban de unificar los conceptos de trabajo y placer y llegar a un arte similar al medieval.[95] Las ideas estéticas de Morris tienen como fuente principal las de Ruskin, pero Morris fue aún más lejos. La base de su estética es la fórmula ruskiniana «el arte es la expresión del goce del hombre en su trabajo». Como Ruskin, odiaba la civilización contemporánea y amaba la Edad Media, a pesar de la falta de libertad en el feudalismo. Aquellos tiempos le revelaban un arte progresivo, surgido de la organización en gremios, que habían integrado arte y sociedad. Morris odiaba la máquina, y aquí difiere de los anarquistas. La aceptaba como vehículo para mejorar las condiciones de vida, pero considerándola firmemente como completamente externa a la esfera artística. La máquina puede hacer todo —decía— menos obras de arte.

Los libertarios coincidían con Morris al postular la felicidad como objetivo del hombre. Para ellos la meta de la revolución era hacer a la gente dichosa. Por esto, la transformación económica no era suficiente, pues las bases de la felicidad humana descansan en la satisfacción de los impulsos creadores del hombre, en su trabajo y en el empleo de sus ratos de ocio.

Creían en la creación artística como derecho de todos, y en el arte manifestado desde las labores cotidianas más nimias, unido así al trabajo, y presidiendo todos los actos de la vida humana. El arte no es privilegio de algunos, todo lo que sale de la mano del hombre puede estar bien o mal hecho, pero es, en cierta forma, una obra de arte. El cordonero es tan buen artista como el escultor, el campesino que traza sus surcos es igualmente creativo. El artesano como el obrero deben adquirir consciencia del significado social y estético de su producto, pues el arte brota en las más humildes labores.

Así, José López Montenegro, en su *El botón de fuego*, catecismo libertario,[96] clasifica las artes en naturales o forzosas, y liberales o voluntarias. Son las primeras imprescindibles, porque se refieren a la vida misma, mientras que las segundas se relacionan con la inteligencia, y como tales son signo de perfección pero no de necesidad inmediata. El labrador, pastor, molinero, panadero, matarife, el tejedor y el sastre, el curtidor y el zapatero, el albañil, herrero y carpintero, ejecutan artes mecánicas naturales o forzosas sin las cuales los hombres no podrían vivir, y concluye «cuanto más humilde es el oficio y el operario, tanto más importante es su trabajo».

Este concepto del arte conduce a los ácratas a una revaluación de la ciudad y del medio ambiente. La novela de William Morris *Noticias de ninguna parte* fue serializada en *Tierra y Libertad* y en *La Revista Blanca*.[97] Allí se describe la ciudad del futuro, un lugar donde las artes tienen una función total, desde el embellecimiento de todos los más insignificantes utensilios domésticos hasta la planificación del medio total de vida. En esta visión del socialismo del futuro, Morris destacó todo lo concerniente a la belleza que debía adornar los edificios de las ciudades, los vestidos de los habitantes, sus cristalerías y servicios de mesa, y puso de relieve la natural alegría de la gente al decorar casas, soplar vidrio, labrar la madera y el metal para crear cosas útiles y preciosas.

La Edad Media ilustraba asimismo la belleza urbana, lograda precisamente por la colaboración de toda la comunidad. Kropotkin afirmaba que la ciudad medieval era creación de todo el pueblo, y llevaba en sí el sello de un arte libremente creador. Toda Europa estaba salpicada de

> «ricas ciudades rodeadas de espesas murallas adornadas de torres y puertas, cada una de las cuales era una obra de arte. Las catedrales, de un estilo lleno de grandeza y decorados en abundancia, elevaban al cielo sus campanarios de una pureza de forma y una audacia de imaginación que vanamente nos esforzaríamos por alcanzar hoy día. Las artes y los oficios habían lo-

grado un grado de perfección que en muchos aspectos no podemos alabarnos de haber superado.[98]

Pi y Margall, en *El Productor*, confirma esta teoría. Todo el pueblo contribuyó con su trabajo y su fantasía a la construcción de edificios públicos medievales. Cada albañil, cada cantero, cada ebanista era trabajador y artista. La ciudad medieval simboliza la unión de las artes y los oficios, y expresaba el orgullo de cada ciudadano en su creación.[99]

Estas ideas corroboran la desconfianza ácrata a museos o galerías, para ellos simples almacenes de curiosidades donde los objetos yacen inanimados, sin cumplir con alguna función activa. Ello era opuesto a su concepto de un arte funcional y vivo. En la Edad Media, por el contrario, cada objeto artístico tenía también un uso, y formaba parte viviente de las costumbres cotidianas.

Natura publica un interesante fragmento de Reclús.[100] En el pasado —nos dice— los edificios eran levantados por poblaciones enteras animadas por común espíritu, arrastradas por fraternal deseo. Colaboraban a la obra colectiva que debía ser gloria de todos y placer particular de cada ciudadano. Cada uno de éstos podía reconocer la piedra que había aportado, el bajo relieve que había esculpido, o el color debido a su pincel. Ahora el arte se había falseado por la división entre pobres y ricos. Entre los ricos se convierte en fausto y entre los pobres en imitación y engaño.

Reclús proclama el derecho que cualquier oficio tiene a aspirar al arte, y el derecho de cualquier obrero de «poseer un instrumento de trabajo que sea, a más de perfecto, de agradable ver», y que él mismo escoja «la madera y el metal de que se compone, lo ajuste y lo decore al estar terminado»; los segadores, los vendimiadores, no dejan de ser artistas en su modo de manejar los útiles de trabajo. Por ello, cada profesión, cada oficio tiene sus héroes, y cada uno de ellos halla poetas que perpetúan su nombre. Es de esta humilde cuna de donde salieron las epopeyas y el arte primitivo, y de esta célula de donde surgirá la ciudad del porvenir.

Llega así Reclús a formular las bases de una estética urbanística, mostrando una preocupación, que, como veremos, era constante para los libertarios, el imaginar la ciudad del futuro. Declara que no sólo esperan los anarquistas el embellecimiento y restauración de las ciudades, sino también una renovación de las campiñas, adaptando las obras al ambiente de la naturaleza, de modo que nazca, entre la tierra y el hombre, una reconfortadora armonía. Los grandes edificios pueden ser bellísimos, si se comprende el carácter del sitio de su emplazamiento, y se hace de la obra del hombre algo en ar-

monía con el trabajo geológico de los siglos. Reclús toma como ejemplo un templo griego que desarrolla y adorna los contornos del peñasco, transformándose en parte integrante de él, y coronándolo de su sentido humano. En cambio hay cumbres que profanaría cualquier arquitecto pagado por hoteleros sin pudor, que diseñan grandes bloques rectangulares cuajados de simétricas ventanas. La tierra es infinitamente bella —concluye—, y, para asociarnos a su belleza, no hay otro modo sino el rebelarse contra el dinero, y abolir la lucha de clases suprimiéndolas.

Arte y progreso tecnológico

Debemos ahora aclarar un punto importante. Como hemos mencionado anteriormente, los anarquistas no eran antiindustrialistas, sino todo lo contrario; aceptaban los beneficios producidos por las máquinas, con la condición de que ello no derivase en perjuicio de la labor del obrero ni en una mutilación de la dignidad humana. De hecho, su fe en la tecnología es parte de su ideario. El optimismo ácrata se basa grandemente en creer en la posibilidad de transformación de las condiciones de vida gracias al progreso de la maquinarla. Tárrida del Mármol declara abiertamente que, en el porvenir, la ciencia se verá libre de lastres, la nueva aplicación mecánica será lo que tiene que ser; una ayuda, un alivio para el obrero. Predice que aun los trabajos hoy repugnantes y peligrosos, hechos actualmente por necesidad de la miseria, mañana, con ayuda de la maquinaria, productores de electricidad y asçensores lujosos, habrá inclusive quien encuentre placer en bajar a una mina tan sólo por unas horas, nunca a enterrarse vivos el día entero.[101] Mencionemos además, como dato curioso y corroborador de estas ideas que el segundo premio en el Certamen Socialista de Reus, una plancha de plata con los atributos del Arte y una inscripción alusiva al certamen, estaba destinado al mejor trabajo sobre el «Adelanto que la maquinarla deberia dar a la clase obrera y el modo de proceder con ella».[102]

Por paradójico que parezca, esta exaltación del industrialismo no se oponía a la herencia ruskinlana. Ambas temáticas, aparentemente contradictorias, concurrían en los ácratas a la formulación de una estética que replantea nuevamente tanto los conceptos de arte y trabajo, como el de la belleza.

Podemos estudiar más de cerca en qué forma se exploraba el mundo de las formas industriales. Los anarquistas heredaron del po-

sitivismo la idea de utilizar la fuerza del arte para su filosofía industrialista, y determinar con ello un crecimiento del bienestar en el mundo. Ello concurrió a dirigir al arte hacia una temática superior al lirismo individual: el progreso de la sociedad. De allí la tendencia a glo-
69 rificar el trabajo, magnificar el esfuerzo que rinde, a hacer mejor la existencia del hombre. De allí deriva toda una serie de temas artísticos basados en la potencia social de la industria, en la tecnología como fuente imperecedera de energías y depósito inagotable de fuerzas para el porvenir humano. Pero los anarquistas van más allá de una aceptación positivista del progreso y le adjudican un aspecto místico con el cual enmascaran su utilitarismo original. Hay escritos que recomiendan específicamente ciertos temas estéticos. En carta ma-
107 nuscrita de Ricardo Mella a Felipe Cortiella, hay ciertas líneas que parecen un manifiesto futurista *avant la lettre*. En esta carta, escrita en 1896, mucho antes de la revolución estética de Marinetti, declara Mella que:

> «Los espíritus poéticos no necesitan confinarse en la contemplación muda de la Naturaleza, del Sol que nace, de la flor que brota, del pájaro que canta sus amores primaverales, de la luna plena... En nuestros días, la maravillosa complejidad de la maquinaria, la arrogancia y el atrevimiento de las construcciones, la fábrica moderna donde bulle el hormigueo humano que trabaja risueño, cantando, la locomotora en marcha vertiginosa, y mil sorprendentes obras magníficas de la ciencia y del arte del hombre ofrecen al poeta toda una vida nueva de sensaciones que elevan.»[103]

La ciudad moderna, les horroriza y les fascina. Pérez Jorba, en *La Revista Blanca*, alaba los dibujos de Sunyer para el libro *Belleville* de Geffroy Theures. Ofrecen calles de «perspectiva interminable y rodeadas de una atmósfera de espanto».[104] Pero la admiración ante el trabajo industrial persiste. Al horror que produce la fábrica como monstruo manejado por los capitalistas, sucede la admiración ante el trabajo titánico del hombre. Una fotografía de Castelló ilustra una fundidora y se intitula «La lucha con el hierro», al pie, las siguientes frases: «Id a cualquier fábrica de esas en que zumba el vapor en los hornos y hierve el mineral en los crisoles. Veréis cientos, tal vez miles de hombres entregados al duro trajín. Los martillos no cesan.»[105]

La novedad no está tan sólo en la temática, sino también en su tratamiento. Recordemos que fue pocos años después, con la llegada de los futuristas, cuando el mundo artístico se dio cuenta de estos temas como principales. La estética anarquista precede a este

movimiento al introducir, de forma sistemática, una voluntad de afirmación de seres tecnológicos en el dominio de las Bellas Artes, en pie de igualdad con la naturaleza. En esta forma, las propias creaciones ácratas se animan con la vibración nocturna de las fábricas, el alumbrado de calles bajo violentas lunas eléctricas, con glotonas estaciones de humeantes serpientes de hierro, ilustran fábricas suspendidas de las nubes por los hilos de sus chimeneas, y sus paisajes se bordan con el encaje de los hilos del telégrafo.

Tales temas, tan evidentemente antiruskinianos, representan una toma de conciencia social a la vez que estética. Posiblemente lo más novedoso de este hecho es que no consiste en la simple inclusión de elementos mecánicos figurativos en la esfera del arte, sino que estos temas testimonian para ellos el cambio de estructura social y sugería nuevas avenidas sociales y plásticas a la vez. Así, anexaron este nuevo mundo no sólo por la belleza de sus formas inéditas, sino sobre todo por su significación.

En primer lugar, la temática industrial y tecnológica correspondía a sus deseos de modernidad. Recordemos que, aunque los anarquistas admiraban la Edad Media, no deseaban imitar un estilo pasado, sino crear uno propio, de acuerdo con la vida moderna. Por ello se reniega de la imitación del gótico,[106] y de los artistas modernos «enamorados siempre de lo sucio y detestable de otras edades... ¿Por qué los artistas no se enamoran de puntos de vista a la moderna, donde campee el buen gusto en su elección, respirando el aire de nuestro tiempo?»[107]

Ese deseo de modernidad artística significaba asimismo un básico anhelo de captar la progresiva adaptación del hombre a una evolución natural. Suponía la adhesión del arte a la renovación incesante y cotidiana de invenciones. La temática industrial permitía, no sólo a través de sus elementos figurativos, sino también por su propia naturaleza cambiante, ilustrar la complejidad del trabajo, el dinamismo continuado del esfuerzo humano, la rapidez de las transformaciones tecnológicas, la multiplicidad del movimiento que empuja el hoy hacia el mañana.

El mundo de la industria también incluía la participación artística del hombre, no solamente como espectador sino también como actor, en el teatro de la vida laboral cotidiana moderna. De hecho, al llegar a estas consideraciones, debemos señalar que lo que acontece es un cambio estético fundamental, pues el concepto de belleza en la obra de arte es reemplazado por el deseo de significar. La creación artística libertaria no es únicamente representativa de una emoción provocada por la aprehensión de espectáculos exteriores, sino, más bien, la expresión de la sucesión y acumulación de he-

chos que, internos o externos, permiten formular ciertos aspectos de la condición humana, sus intuiciones y realizaciones.

Además, el mundo de las formas industriales correspondía también estéticamente a la idea anarquista de que el arte no debe copiar a la naturaleza, sino que debe ser creación. El camino estético de la maquinaria lleva a los ácratas a la representación artística de un cierto genio, el humano. Enfocada bajo esta nueva óptica, para los libertarios la belleza no sólo ha cambiado de apariencia sino también de sentido.

Finalmente, la aceptación del mundo industrial y su elevación a nivel de mito encarnaba un acto de esperanza y de fe. Al antagonista entre hombre y máquina producido por la sociedad capitalista
120 sucedía una idea de complementación en visión de un futuro con objetivos propios. La humanidad explotada por las máquinas era
123 reemplazada por un sueño ambicioso, una visión de compatibilidad.

La función industrial es vista por los anarquistas con una nueva óptica, como piedra angular del futuro basado en una sociedad técnicamente muy evolucionada. Sería también la manifestación del paso de un estado sociológico a otro.

Ya hemos visto que los anarquistas creían fervientemente en la
2 ciencia y el progreso. Ello se asociaba con los avances materiales, pero también en el avance del entendimiento de la naturaleza. El concepto de progreso era, finalmente, relativo e interactivo, y significaría el avance de todos los conocimientos científicos así como de las ideas filosóficas, sociológicas y morales del hombre. Su culminación sería no sólo el reinado de la abundancia, sino también el de la armonía y justicia. En «la sociedad anarquista el progreso se realizará de una manera armónica, espléndida, deslumbradora».[108]

Al poner la organización económica al servicio de fines sociomorales, en vez de servir al enriquecimiento individual, las relaciones económicas se regularían armónicamente de manera natural,[109] y esa espontaniedad laboral y económica iría acompañada de tan gran abundancia que no sólo se visualiza la gran producción de bienes de consumo, sino también el alivio de las enfermedades.[110] Es por ello que en varias utopías anarquistas la estética urbanista que se predice está siempre en función de los adelantos tecnológicos. Dice Sánchez Rosa hablando en nombre de *El Progreso*:

> «Nada faltará, porque se multiplicarán los descubrimientos científicos, porque llenaré la tierra de máquinas para todas las producciones, las que... funcionarán obedeciendo a la dirección inteligente de los hombres y producirán tanto o más que veinte veces multiplicada la especie humana puede consumir. Sí; será

> superabundantísima la producción, porque hará que se opere una gran revolución en las costumbres de la agricultura; porque se abrirán canales en todas direcciones...; se cubrirá gran parte del suelo de invernaderos...; los productos de la industria serán de sorprendente abundancia... Se acortarán las distancias y los medios de comunicación serán completos...; el telégrafo y el teléfono llevarán los pensamientos y la voz a todas partes...»[111]

Emilio Gante describe la ciudad industrial del futuro:

> «En frente el mar, tranquilo como un lago, donde se reflejaba cual en el más límpido espejo un cielo despejado, azul turquesa... la costa, cuya alfombra de verdura, con frondosos naranjales a trechos con dorados maizales, con seculares palmeras, con huertos de flores y de frutos donde el trabajo humano había encontrado fecundos resultados a sus faenas, y más adentro Coll de Mar, con sus fábricas de esbeltas chimeneas, arrojando humo y vapor a borbotones que ascendía en gallardas espirales para disiparse en el éter...»[112]

En *El siglo de oro* de M. Burgués se describe la tierra como inmenso jardín sembrado de sonrientes casitas, todas separadas por arboledas, flores y bosques, y el aire, «surcado por un sinnúmero de aerostatos que se balanceaban por las capas atmosféricas cual pájaros de una nueva especie». Se detenían en uno de los edificos, «de arquitectura nueva, con nada podría compararse, pues se empleaban materiales cuya principal base era el cristal y el acero bruñido, preparado de cierta manera que no se oxidaba».[113]

Tal vez la más interesante y detallada descripción urbanística de la utopía tecnológica ácrata es la expresada por Ricardo Mella en *La Nueva Utopía*.[114] Mella la compara con otras modernas ciudades. En esa nueva metrópoli, los caracteres distintivos serán el hierro y la fuerza mecánica. Habrán desaparecido el amontonamiento de viviendas, las lóbregas habitaciones de los proletarios, la tortuosa disposición de los barrios pobres. En su lugar habrá «grandes edificios perfectamente alineados, separados por pequeños jardines, donde juegan alegremente los niños de la vecindad». Una parte de la ciudad estará dedicada exclusivamente a las viviendas, mientras en las afueras habrá «inmensas fábricas, talleres, granjas de labor... grandiosos mercados, conjunto hermoso y grandilocuente de la actividad humana: el trabajo».

Los edificos habitacionales rodeados de jardines satisfarán las prescripciones de la ciencia y la higiene: espacio suficiente, aire, luz

abundante, agua, surtidores eléctricos para los servicios mecánicos, ingeniosísimos aparatos de calefacción. Habrán desaparecido las escaleras y en su lugar «habrá sencillos y magníficos ascensores». La madera habrá sido desterrada, substituida por el ladrillo y el hierro.

Mella llega a un verdadero lirismo al describir la parte industrial de la ciudad:

> «Una gran extensión superficial ofrece un horizonte mágico. Centenares de chimeneas lanzan al aire penachos interminables de humo. La industria en todo su apogeo, la maquinaria en toda su grandiosidad combinatoria utiliza para transformarlo en trabajo, ya el vapor, ya el salto del agua, o bien el poderoso motor eléctrico que van venciendo al carbón y desterrándolo de las fábricas. Inmensos edificios cobijan máquinas gigantescas que funcionan sin cesar, y aquí y allá el obrero apenas tiene otro trabajo que el de dirigir y ordenar la marcha ordenada de los diversos mecanismos sometidos a su dominio. Los trenes circulan por todas partes transportando los productos de aquella colosal industria. La fuerza animal, el motor de sangre, apenas se utiliza en las labores agrícolas. Las locomotoras marchan a impulsos de poderosas tracciones eléctricas o de perfectísimas aplicaciones de vapor.»

Mella describe las calles de la nueva utopía, anchurosas, animadas por «numerosos tranvías eléctricos que pueden detenerse instantáneamente y luminosísimos focos irradian durante la noche torrentes de luz». Esos son «haces de rayos intensos que compiten con la intensidad solar, pasándose del día a la noche sin variaciones perceptibles». Los sueños más audaces se han realizado, «navegación aérea, navegación submarina, potencia eléctrica aplicada al movimiento, a la luz y al trabajo, la palabra trasmitida inalterable a través del tiempo y el espacio». A orillas del mar, en la playa surcada por ferrocarriles de enorme potencia, no se ven ya lo navíos de guerra que llevan la destrucción a todas partes. «Desde el más pequeño bar-
120 quichuelo hasta el más formidable y férreo transporte, todos son vehículos de paz y bienandanza que cruzan los mares de uno a otro confín. Los naufragios ya no existen, y el hombre y el océano son dos colosos que se respetan pero no se temen. Los elementos son impotentes contra el poder del hombre.» Y termina, «Todo es nuevo, como nueva es la idea, como nuevo es el principio, como nueva es la vida.»

Como corolario a esta estética del trabajo industrial, debemos hacer notar que para los ácratas ésta formaba parte de una estética

total del medio ambiente, que comprendería, además, la influencia del arte en la productividad y en la calidad y belleza de los bienes de consumo, así como lo aspectos humanos en los cuadros laborales. Tanto o más importancia que a las horas de trabajo dan los anarquistas a las horas de ocio, dedicadas al cultivo y al goce de las artes, la naturaleza y la vida. Como indica Brenan,[115] los anarquistas industriales españoles pedían la reducción de las horas de trabajo, más horas libres, aunque ello no conllevase más dinero ni un más alto nivel de vida en términos materiales. Hace notar que entre escoger un nivel más alto de vida o un mayor número de horas libres, escogían lo segundo, y no por preferir la ociosidad, sino porque el anarquismo español, en esencia profundamente ascético, enfatiza los valores espirituales sobre todo confort material.

Kropotkin prevé que, en el porvenir, trabajando cinco o cuatro horas diarias hasta la edad de cuarenta y cinco o cincuenta años, el hombre podrá fácilmente producir todo lo necesario para garantizar el bienestar de la sociedad. Después de las horas de trabajo manual o intelectual, podrá dar libre curso a sus energías creativas. Esto se conseguirá formando comunidades artísticas o científicas, verdaderos laboratorios de creación: «Unos podrán dedicar sus horas libres a la literatura, y formarán grupos que comprendan escritores, compositores, impresores, grabadores y dibujantes, todos ellos dedicados a un fin común: la propagación de las ideas que aman.»[116] Entonces las artes florecerán. Mella también explica la agrupación de individuos con intereses intelectuales y artísticos comunes, en grupos que comprendan hombres de ciencia, artistas, obreros, prestándose mutuo auxilio, «los tres órdenes de producción forman un todo armónico, en mutua correspondencia de relaciones y solidaridad». Estos pequeños grupos, a su vez, se federarán en vastas agrupaciones locales, regionales, continentales y universales, sin obedecer a más fuerza cohesiva que la natural.[117]

¿Cómo será el arte de esa nueva sociedad? La respuesta que dan los anarquistas es consistente. Se caracterizará por la simplicidad, la abundancia, la alegría, la salud y la bondad. La obra de arte deberá ser comprendida por todos. Podrá ser colectiva como las catedrales y, tomando su inspiración y su producción del pueblo, se convertirá en la realización de la dinámica de la comuna. Si es individual, el arte anarquista por su naturaleza deberá indicar una ausencia total de alineación, y se esforzará por llegar al óptimo de integración entre el artista y su medio. Así, el arte, como expresión del individuo en la colectividad, se convierte en una forma de entender a la comunidad de donde sale, así como de la civilización que lo crea. Es, pues, más que una simple disciplina auxiliar de la historia, y más

que la representación de la realidad. En su generosidad y totalidad, el arte crea una forma de pensamiento accesible a todos. El arte estará al servicio de la comunidad toda entera. Se respetará siempre la sensibilidad y la inteligencia, la belleza y el pensamiento, pero al mismo tiempo se insistirá que la expresión individual es parte de la inmensidad de seres y de cosas.

Puesto que hay un lazo directo entre la producción artística y la colectividad, el arte es sociológicamente determinado y sintético. Es funcional y educativo, pero al mismo tiempo es fuente de placer. Arte y trabajo llevan las mismas características y se vuelven idénticos desde el momento que la producción y la apreciación artística están al alcance de todos. Aparecerá la estética social, «que es el enlace de la *variedad* con la *unidad*, o sea de la sociedad con el individuo». Esa estética será fundamento del orden y la moral, base sólida de las costumbres públicas.

Su visión es optimista. Como se habrá extirpado la miseria, ello repercutirá estéticamente. «No se verán las degradaciones de hoy y las repugnantes llagas sociales», baldón vergonzante ahora de muchas ciudades. Por consiguiente, no se leerán ya ni se oirán crónicas de crímenes que sublevan la conciencia, ni se observarán las fealdades y deformidades «que no tienen otra causa que la insolidaridad humana». Por medio de las leyes de la estética, sabiamente combinadas con la higiene, se constituirá «la belleza física... asegurarán los pueblos los grandes ornamentos artísticos, y aquellos cuidadosos desvelos que se necesiten para conservar la salud, reformar los organismos y sus deformidades, mantener la alegría, la animación, el regocijo y las buenas y rectas intenciones, los humanitarios instintos que de estas condiciones deriven. *Mens sana in corpore sano*».[118]

Esta idea del arte parece encontrar su símbolo en «La Ciudad del Buen Acuerdo»,[119] la metrópolis se ve «con sus torres y miradores, extendiendo graciosamente sus jardines y sus miradas sobre la gran colina donde vivieron los héroes míticos». Abajo, en la llanura, se agrupan las moradas de las generaciones que pasan, preparando con su trabajo y adquiriendo con sus sufrimientos la promesa de un mejor porvenir. «En lontananza se prolongan las alturas herbosas pobladas de floridos arbustos; rocas lejanas del límite del horizonte que surge del mar, y parece oírse el rumor de las olas.»

3 El arte, la literatura, la poesía, tienen amplio papel en esa ciudad. Todos tendrán pan, todos tendrán la salud que da el aire puro y el agua cristalina de las fuentes, y disfrutarán de «un alimento sencillo regulado por el trabajo». Todos se ocuparán de múltiples labores «siempre agradables puesto que seran escogidas libremente».

Y allí, los artistas decorarán con frescos y esculturas los palacios familiares. La instrucción será «en los laboratorios, los museos y los jardines; las doncellas nos cantarán coros de sublimes melodías; los niños rodearán con sus alegres corros a los dichosos ancianos; ninguna ley, ninguna coherclón turbará en lo más mínimo el gran acuerdo, la augusta conformidad».[120]

En esta forma, para los anarquistas, arte y trabajo se corresponden como libre juego de las fuerzas físicas y espirituales del ser humano, y en cuanto a que ambos tienden a la producción de un nuevo objeto en el que se proyecta o expresa el principio creador del hombre. La relación entre trabajo y arte se manifiesta también en la medida en que, gracias al primero, el hombre ha perfecionado su capacidad de dominar la materia para imprimirle la forma adecuada a una función o a una necesidad humana. El trabajo ha podido así elevarse y confundirse con una actividad específica: el arte, destinada a satisfacer la necesidad estética de imprimir a una materia la forma adecuada para expresar cierto contenido espiritual.

Podemos ver hasta qué punto, en la estética libertaria, se ha anulado la distancia abismal que Ruskin y Morris veían entre el arte consagrado como medio de expresión de la sensibilidad artesanal y el mundo de las formas industriales. En otras palabras, para los anarquistas la distinción entre el producto hecho a mano y el producto mecánico no tiene sentido. Esa distinción estaba, de toda evidencia, inscrita en la voluntad de quien hace la creación, según que se tratara de arte o de producto utilitario; pero tal oposición carece ahora de sentido, la escisión deja de existir, y no se juzga ese nuevo arte en función de que se exprese por medio de su técnica o por medio de su cultura. Se realiza el encuentro entre imaginación y acción. Y es que los anarquistas se adelantan hasta el siglo xx y no piden a las artes lo que le pedían los hombres de siglos anteriores. Para ellos el arte es acción, y, como dijo Focillon, la creación de un universo concreto distinto de la naturaleza, más que ejercicio de su representación. El arte, al ser creación y no conocimiento, se inscribe en su época como enriquecimiento de ésta y no como simple testimonio.

El arte del pueblo

Para comprender el pensamiento estético ácrata, es preciso relacionarlo o confrontarlo con el testimonio de sus propias creaciones, pues

una de las condiciones de su teoría, al concebir un arte revolucionario, es cambiar las bases de la creación artística. Para ello, la estética sólo puede servir a la práctica, a medida que se libera de su lastre exclusivista y mutilante. La praxis artística se manifiesta esencialmente como impulso social que revela el pluralismo de las diferentes corrientes del pensamiento libertario, y, más importante que eso, y justamente por su carácter popular, redime la potencia creadora, la originalidad de cada persona al reducir y aun descartar el mérito otorgado al artista profesional.

A pesar de que se apreciaba la obra de ciertos artistas consagrados, el pintor o escultor libertario típico no es un profesional de las artes, sino un hombre común, obrero o campesino, que ejecuta su obra en algún momento de inspiración movido por algún ideal, por algún impulso de redención social. Estas obras artísticas poseen un carácter y valor especial que derivan justamente del acto creador, y dan el tono fundamental a la teoría estética ácrata. El rechazo de la perfección formal viene de considerar primordialmente el arte como experiencia, oponiendo como contrarios el arte que se crea al arte que se recibe. Se tiende a considerar a cada individuo como un creador en potencia, y al artista que hace de su arte un oficio, un símbolo de la sociedad clasista. De esta manera, el anarquismo afirma el derecho inalienable de todo hombre no sólo a la apreciación de las artes sino también a la creación.

Ya hemos visto que el espontaneísmo ácrata avalaba el intento de reconciliar el arte con la vida. De ahí que la existencia del «artista» como ser privilegiado, así como de museos o salas de conciertos, sea condenable. La idea del arte espontáneo, producto del momento, de la inspiración, del lugar, brota directamente del vitalismo libertario. Incontables reseñas anarquistas descartan como detalle sin importancia la imperfección formal de una obra de arte, para elogiar la fuerza inspiradora que la anima. Lo que importa es el acto creador más que la obra misma, y en esta forma, la acción artística se funde con la acción social, pasando la obra artística de un hombre común a ser una forma de acción directa. Con este sentido, el arte adquiere una dimensión ideológica y social a la vez que estética; el arte será no solamente del pueblo y para el pueblo, sino también, y sobre todo, por el pueblo.

Las premisas básicas de esta praxis se encontraban delineadas desde los más antiguos textos libertarios europeos. Así, Godwin, desde 1793, se pregunta en *An Inquiery Concerning Political Justice*,[121] si la obra de arte consagrada no es, lo mismo que el Estado o la propieda privada, una manifestación de autoridad. Wagner, en un pasaje poco conocido de su *Obra de arte del porvenir*, reproducido en el

periódico asturiano *Acción Libertaria*, habla de limitar la dictadura del arte al tiempo en que por medio de su voz encontrará su expresión toda la comunidad. De estas ideas deriva su teoría del arte total.[122] El temor a un arte absolutista es tan fuerte para Kropotkin, que invita a los artistas a comprometerse, mas no «en calidad de maestros, sino de camaradas de lucha».[123]

Se desconfía, no sólo del «gran artista», sino también del «gran arte», y así, cabe volver a la pregunta de Tolstoi, ¿qué es el arte? y transcribir la respuesta del ruso tal como él la entiende. «El artista del porvenir comprenderá que inventar una fábula, una canción emotiva, una canción infantil, una adivinanza ingeniosa, una broma divertida, una imagen que regocijará a decenas de generaciones o a millones de niños y adultos, es algo incomparablemente más importante y fecundo que escribir una novela o una sinfonía, o pintar un cuadro que distraerá un rato a algunas personas de las clases ricas, y será después olvidado para siempre.» Proudhon, que resume el credo anarquista, se declara también a favor del artista «inocente». «La niñita que se hace una corona de miosotis, la mujer que ensarta un collar de conchas, de piedras o de perlas, el guerrero que para verse más temible se arrebuja en una piel de oso o de león, son artistas.» Celebra el artista ciudadano, y lo priva de sus privilegios: «Un artista será en adelante un ciudadano, un hombre como cualquier otro: seguirá las mismas reglas, obedecerá los mismos principios, respetará las mismas conveniencias, hablará el mismo lenguaje, ejercitará los mismos derechos, cumplirá los mismos deberes.» Tanto Kropotkin como Grave querrían someter al artista al trabajo manual obligatorio. Tolstoi proscribe también al artista especializado, «el arte del porvenir no será obra de artistas profesionales que tengan una actividad artística remunerada, y que no tengan más que ésta. El arte del porvenir será obra de todos los hombres salidos del pueblo, que se consagrarán a esta actividad cuando sientan la necesidad.»[124]

En los escritos teóricos españoles se llevan adelante estas ideas. Antonio Mornas, en «La anarquía y los artistas»,[125] pide que se deje el arte libre para los jóvenes, no aquellos ya consagrados por la academia, sino todos esos hombres que, disgustados de las miserias humanas y de las iniquidades sociales, sientan el impulso de la creación artística. Declara que el régimen capitalista ha hecho de los artistas y escritores una élite, que sostiene «mediante profesorados en las escuelas del estado o por la cesión de sus obras a museos». Los pintores, en la sociedad presente, son trabajadores de lujo e intentan vivir de la venta de sus obras a una minoría de aficionados, y hay, entre público y artista, un intermediario: el comerciante. Hay que renunciar al arte de cenáculos —proclama— y restituir el derecho

de la creación y el goce artístico a todo el pueblo. En «El arte para el pueblo», publicado en *El Porvenir del Obrero* de Mahón,[126] también se ataca a los artistas al servicio del dinero burgués y se les exalta a unirse al pueblo, crear para él, «llenadle de esperanza y emancipadle de la heredada Tristeza; emancipaos vosotros también de las ruindades del presente, y marchemos unidos hacia el país hermoso de la Utopía que por lo esfuerzos de todos será la Realidad del Porvenir alegre y espléndida.»

Acracia también se declara contra los artistas que se especializan en su arte y se encierran en su taller. Así, dejan de ser representantes de la humanidad.[127] Igualmente lo señala *La Revista Blanca*, el arte profesional es «flor sin fruto», pues pretende que su poder creativo sea exclusivo y exclusivista.[128]

Podemos citar un par de ejemplos interesantes de la aplicación práctica de estas teorías. *La Huelga General*,[129] en su número 5, publica un artículo intitulado «A los dibujantes». Allí se afirma que, hasta el presente, la burguesía ha monopolizado el arte, si no se emancipa a tiempo, corre peligro de prostituirse por completo, como ya lo está en parte. En lo que se refiere al dibujo, consideran que España está muy distante del gran arte social, tan floreciente en otras naciones. En España no existe el arte que acusa, que inspira, que redime, que da al rico el remordimiento de la usurpación, al hombre de nobles sentimientos la idea del sacrificio y al hundido en el abismo de la explotación, el consuelo de un porvenir feliz. Hace el periódico un llamado a todos los dibujantes, grandes y chicos, famosos y principiantes, para que ayuden a la difusión de su programa. Pide que presenten sus dibujos para que sean insertados en su primera plana, a semejanza del que han publicado en su segundo número. Estas colaboraciones, advierte, deben ser gratuitas.

En efecto, en los números siguientes de este periódico empieza a aparecer sistemáticamente en primera plana un dibujo acompañado de un texto que lo explica. Un dibujo del artista Fagristá, colabo-
5-6 rador en varias publicaciones, apareció con la siguiente nota: «El hermoso trabajo que ilustra nuestra primera página, manifestación vigorosa del arte anarquista, es debido al joven dibujante Fagristá. Este distinguido artista, que dedica su inspiración a los que sufren y rehúsa prostituir su talento adulando a los que pagan con las sobras de sus orgías, merece nuestra estimación y nuestro aplauso.»[130]

Otro ejemplo de la colaboración entre público y artistas lo encontramos en la sección especial, dedicada al grabado, de la revista
7-13, 14 *Salud y Fuerza*. Esta interesante publicación, destinada a la educación sexual de las masas ácratas, aparecía mensualmente como órgano de la Liga de la Regeneración Humana. Estaba dirigida por Luis

Bulffi, representante en España de la Federación Universal de la Regeneración Humana. Apareció en Barcelona en 1904, y duró varios años. La revista traía una mezcla de informaciones anticonceptivas, ilustradas con abundantes grabados.

Una de las secciones más atractivas de *Salud y Fuerza* estaba reservada a un dibujo. Éste no estaba casi nunca firmado, y por las diferencias en el trazo deducimos que eran obras de varios artistas. Siempre era alusivo a las ventajas del control de la natalidad. Para establecer cierto tipo de colaboración con el público, la revista hacía un concurso entre sus lectores, premiándose a quien mejor explicara el grabado con un ensayo que salía publicado en el número siguiente.

Veamos uno de esos dibujos. Está dividido en dos secciones. 7
En una parte, una familia obrera con muchos hijos se abriga bajo un paraguas rotulado con la palabra «jornal». El agua que cae sobre el paraguas tiene también pequeños rótulos que indican «inclemencia social», «degeneración», «miseria», «crimen», «pauperismo», «hambre». Como esa familia tiene muchos hijos, algunos no quedan resguardados por el paraguas. Por el contrario, la otra parte del dibujo muestra una familia sonriente y feliz. Tiene sólo dos hijos, y el paraguas los cubre por completo.[131]

Otro grabado[132] muestra un chorro de agua que cae en un cu- 8
bo con el dibujo del mapa terráqueo. El agua tiene un letrero con la palabra «Procreación», y el cubo está leno de agujeros por donde sale el agua. Cada escape se rotula con ciertas palabras, «tuberculosis», «hambre», «guerra», «emigración», «muerte prematura». etc. El ganador del concurso fue Gabriel San Juan Planter, de Barcelona, que cedió el premio: un volumen editado por *Salud y Fuerza*, como donación a la revista. Es interesante reproducir unos párrafos del ensayo seleccionado:

> «Fiel imagen es de la realidad de los hechos: un grifo, significando la potencia generatriz del proletariado, del cual surge abundante chorro de agua, que señala ser la procreación, y ésta va a caer a una cuba que simboliza la tierra. De dicha cuba brotan 12 escapes de agua detallando las causas y motivos de la merma de la población terráquea, y a pesar de la gran cantidad de agua que se pierde, la cuba va llenándose y amenaza rebosar de agua (o sea la población). Pues bien, a tapar los agujeros por donde se escapa el agua tiende el neomaltusianismo, es decir, a evitar que la prole sea anémica o instrumento explotable o aniquilado. No la cantidad y sí la calidad de la especie es lo que tiene valor e importancia y el estudio del arte de la pro- 11

creación de hermosos hijos será hermoso auxiliar.
Una vez tapados los agujeros debe limitarse la natalidad. En la ciencia médica halla el neomaltusianismo eficacia y auxiliar para limitar la procreación sin tener que apelar a los medios inmorales antihigiénicos y antifísicos que hoy usan muchos matrimonios, y mucho menos a la castidad atrofiante siempre, al igual que el exceso de coito.»[133]

El arte como medio de masas

Pasemos ahora a un segundo punto fundamental en la praxis libertaria: el ataque a la dependencia económica del arte en la sociedad capitalista. Es evidente que la crítica anarquista a las instituciones burguesas lleva consigo un impetuoso ardor desmitificador del arte burgués. Implica que la libertad creadora no puede existir en una sociedad donde el arte se convierte en monopolio y arma de las clases dominantes. En último término se descarta la validez de ese arte desde la siguiente base económica: una sociedad en la que domina el beneficio, ¿cómo pretende salvar la pureza de sus valores culturales?

El ataque al mercado artístico burgués implicaba el rechazo de la condición económica de la obra de arte y su consecuente degradación en mercancía. Tal rechazo pretendía igualmente salvar al artista de la economía a la que estaba sujeto. Por otra parte, el estatuto económico implicaba también un estatuto social de la obra de arte que era igualmente combatido, pues se reforzaban mutuamente.[134] Para los anarquistas, el principio de la propiedad privada entra en la flagrante contradicción con la esencia misma del arte. Evidentemente, para ellos el arte debía apoyarse en la posibilidad del público de acceder a él. Por público entendían toda la comunidad humana, y por accesión, la posibilidad efectiva de que el goce estético dejase de ser patrimonio de una clase minoritaria para convertirse en un goce humano.

A la concepción doblemente minoritaria del consumo estético, privilegio de los herederos de la cultura y del dinero, se contraponía la concepción igualitaria del derecho del pueblo al arte. El ejercicio de este derecho implicaba que la difusión artística no estuviese limitada a un círculo elitista sino que llegase a todos los grupos sociales. Firmemente arraigada en el pensamiento anarquista está la esperanza de llegar a una sociedad que permita disociar el arte de la

economía y asociarlo a la vida colectiva, que elimine la noción del arte como mercancía y como objeto de veneración, para enaltecer la creación de un artista que sea libre y que sea humano.

Veamos ahora en qué forma pusieron en práctica los anarquistas estos principios. Para empezar, precisaban de técnicas de difusión para que la obra de arte pudiese ser reproducida y se pudiese dar un consumo ilimitado de ella. Las posibilidades de esta reproducción o estandarización mecánica era un problema científico, material, y en esa época concurrieron los medios que hicieron posibles una popularización verdaderamente masiva de los productos artísticos. El fin de siglo fue extraordinariamente rico en la variedad y complejidad de materiales e invenciones de nuevas técnicas[135]: litografía, aguatinta, nuevos métodos de grabado en madera, fotografía, grabado fotográfico. No dejaron los artistas de la época de responder a la libertad técnica que ello permitía; trabajaron en carteles Lautrec y Steinlen, Cheret, Willette y Léandre; en grabado en madera Auguste Lepère; Bonnard y Vuillard en litografía; Forain en dibujo, y Vallotton cortando atrevidas placas en madera.

Además, los medios tipográficos se perfeccionan en esa época. Gracias a esa revolución técnica, fue posible la inclusión de viñetas o dibujos en libros o periódicos, ya sea integrados al texto, ya sea en placas separadas. Esas nuevas técnicas impresoras permitieron la reproducción entre los ácratas de ciertos dibujos de artistas conocidos. Un favorito fue Graner, el pintor de las costumbres obreras. También se reproducían obras de Opisso, y del escultor Blay. De los artistas extranjeros, obras de Monet, Camille y Lucien Pissarro, Maximilien Luce, Rodin, Meunier, tomadas de *L'Assiette au Beurre, Le Revolté* y *Les Temps Nouveaux*. Eran populares los dibujos de Steinlen, los del anarquista Grandjouan, colaboradores de *Les Temps Nouveaux* y *Le Libertaire*, y de algunos otros colaboradores de *L' Assiette au Beurre*: Vallotton, Kupka, Van Dongen, Willette, Ibels, y Caran D'Ache. También había reproducciones de grabados de *L' Assino* de Roma y *Simplicissimus* de Munich.

Pero los avances técnicos se aprovecharon sobre todo para la multiplicación de las obras literarias españolas. De esta época data la comercialización del grabado en madera. Este medio, que había caído en desuso desde que a mediados del siglo XVI el metal se había revelado como el procedimiento más eficaz, fácil y barato, renace en el siglo XIX, por el uso de maderas duras, el boj principalmente, cortado en planchas transversales perpendicularmente a la fibra. Este nuevo grabado podía mostrar tintas planas, líneas blancas sobre fondo negro, etc. Aumentan con este medio las posibilidades expresivas y también las tiradas, por la resistencia al tacto.[136]

De esta época es también el auge de una nueva invención de principios de siglo, la litografía. Esta fue invención de Aloys Senenfelder (1771-1834).[137] Basada en la impresión sobre piedra, pronto ganaría terreno al grabado tradicional por sus ventajas técnicas y artísticas. Este medio era usado durante la primera parte del siglo XIX para dar la impresión de pintura; generalmente haciéndose los contornos y añadiendo tonos pálidos. Fue sólo al finalizar la primera mitad del siglo, cuando esta técnica floreció permitiendo libertad de línea y color, de lo cual se partió para lograr, no suavidad de contornos y timidez en el acento, sino brillantez y viveza de tonos. En España la litografía llega en 1819 al taller de Cárdano en Madrid. Después se populariza rápidamente debido a la facilidad de su empleo. Contrariamente al grabado sobre madera o cobre, que necesitan cuidado y destreza, la litografía permitió al artista diseñar directamente sobre la piedra, con lápiz o pluma, y aun aplicar directamente el color. Esta facilidad permitió también descentralizar su producción, y dio auge al amateurismo, poco posible con otros procedimientos de grabado que requieren más conocimiento técnico. Además, la tirada podía ser muy elevada sin pérdida de calidad ni aumento de precio.

Los anarquistas vendían litrografías, generalmente carteles de unos cuarenta centímetros por veinte de ancho. Se anunciaba su venta en los periódicos. Un ejemplo es la llamada *La Revolución Social*, reproducción de un cuadro al fresco y debida al pincel de un obrero (sin nombre). Se vendía a 63 céntimos.[138]

Entre las múltiples consecuencias de la revolución científico-técnica, hay una que influye aún más directamente en la plástica anarquista: el desarrollo de la fotografía. Podemos mencionar un ejemplo directo, en el Certamen Socialista de Reus del 14 de julio de 1885. El segundo premio era la fotografía con marco de un grupo de trabajadoras manufactureras del Carme, en el momento de ser puestas en libertad después de sufrir condenas por cuestiones de trabajo. Este premio iba a ser entregado por ellas mismas, y el tema para la competencia era «Cómo debe ser considerada la mujer en la sociedad del porvenir bajo el punto de vista de madre, esposa e hija.»[139] El desarrollo de la fotografía permitía también a los anarquistas reproducir en las páginas de sus publicaciones escenas de la vida obrera tomada en instantáneas. Por ejemplo, «La causa proletaria», que mostraba la salida de un mitin obrero; «Grupo de obreros trabajando»; «Emigrantes»; «La crisis del algodón», un grupo de trabajadores cargando balas en el puerto de Barcelona; «Obreros artistas», el orfeón zaragozano; «Costumbres marineras».[140]

57, 81, 108

Lo que interesa más directamente, hablando desde el punto de vista técnico, es la gigantesca difusión de la imagen gráfica a través

del grabado fotográfico, obtenido por medios mecánicos en constante y rápido proceso de perfeccionamiento. En menos de cien años, desde el perfeccionamiento de la fotografía por Wedgwood, Davy, Niépce, Daguerre, Talbot y otros, se revolucionaron completamente las artes gráficas.[141] A través del desarrollo del grabado fotográfico, el grabado fotográfico de línea, y el semitono, se llegaron a alturas de perfección verdaderamente insospechadas. A través de estas técnicas, se podía hacer el facsímil del dibujo de un artista mucho más rápida y económicamente que por medio de otros procesos, y se tenía la ventaja de poder imprimir combinándola simultáneamente con la impresión tipográfica. El Gillotipo 163 suplantó a la litrografía como medio ideal para las caricaturas políticas en los periódicos después de los años cincuenta.[142] Se puede comprender que el grabado fotográfico significó una verdadera revolución en el campo de la divulgación masiva de imágenes al ser posible grabar fotomecánicamente ilustraciones con semitonos.[143] Si una fotografía podía antes reproducirse gracias al uso del negativo, el número de copias no podía ser demasiado alto, y el coste era relativamente elevado. Ahora, la fotografía podía pasar a las rotativas e imprimirse con estereotipia simultáneamente con el texto escrito, alcanzando fabulosas tiradas.

Podemos ver ahora las diversas formas usadas por los anarquistas para difundir su obra artística. Ya hemos mencionado la existencia de carteles, que eran generalmente alegóricos. Éstos se vendían 6
anunciándolos en los periódicos. Se destinaban, en general, a adornar algún centro obrero. Se vendían también a través de los periódicos retratos, a menudo adornados con detalles complementarios. *Bandera Social* anuncia la venta del retrato de Miguel Bakunin, en papel marquilla, adornado con bonita orla, en cuya cinta superior se leían las palabras Anarquía, Federación y Colectivismo, y al pie, la fecha del fallecimiento del revolucionario ruso.[144] Tenia unas dimensiones de 10 × 25, y se vendía a 15 céntimos. *Bandera Roja* anunciaba otro retrato de Bakunin, «a propósito para colocarlo en un cuadro», a 10 céntimos.[145] *La Controversia* de Valencia vendía el retrato de Pallás;[146] *La Alarma* de Reus, los de Tolstoi, Faure, Zola.[147] También se anunciaban los de Reclús, Kropotkin, Angiolillo, Salvochea, Pi y Margall, Malatesta, Mateo Morral.[148]

Tenemos otro ejemplo interesante anunciado en *La Solidaridad* de Sevilla; la venta de los retratos de los «anarquistas sacrificados por la Burguesía de la república de los Estados Unidos», es decir, los Mártires de Chicago. Esta composición, de gran tamaño, calificada de «artístico-revolucionaria», era considerada propia para el decorado de los centros socialistas. Había sido ejecutada por dos com-

pañeros presos (anónimos). Se subrayaba que los autores no señalaban precio a su trabajo, «dejando la retribución a la voluntad de los compañeros». Los pedidos se atendían en la redacción del periódico.[149]

Como vemos, estos retratos eran generalmente de héroes y próceres del anarquismo, aunque a menudo encontramos el anuncio
14 de venta de algún folleto libertario y se hace notar que se enviará junto con la obra un retrato del autor. El estilo de estos retratos, en
113-116 principio, trata de imitar a la pintura, y están concebidos como óleos tradicionales, a veces con fondo de pesados cortinajes, ramas de olivo, objetos alegóricos.

Además, los anarquistas publicaban sellos, como los hechos con
4 motivo de pedir la revisión del proceso en la cuestión de Montjuich. También publicaban tarjetas postales, como la serie de seis de ellas que incluimos en este volumen, que, con el título de *La Huelga Re-*
15-20 *volucionaria*, se publicaron en Barcelona. *Tierra Libre* anunciaba también la venta de postales *Tramontana*. Estaban divididas en juegos de seis tarjetas, y había un total de 350 juegos, cada uno en un sobre. De ciertas postales que tenían más popularidad, como *Solidaridad Obrera*, se hacían tiradas en mayor tamaño. El precio era como sigue: por cada juego de seis, treinta céntimos; por cinco juegos, una peseta, por *Solidaridad Obrera*, cinco céntimos. Los títulos de algunas tarjetas eran: *La gran araña, Testimonio histórico, Hijo de esclava, Fraternidad, Solidaridad político-burguesa, Solidaridad obrera*. Eran sobre todo alegóricas,[150] mientras que las de *la Huelga Revolucionaria* eran narrativas. Otras postales alegóricas anunciadas eran *El triunfo de la Anarquía, El pueblo cabizbajo y aherrojado, Los Mártires de Chicago.*
21

El interés que los ácratas acordaban a las postales se puede ver en el artículo «La tarjeta postal» aparecido en el *Almanaque de Tierra y Libertad*. Se establece aquí que la tarjeta postal se abroga dos misiones altísimas, la de encender en las almas ciegas los sentimientos estéticos nobles, el amor al arte y la de educar el espíritu familiarizándolo con otra gente y otros cielos. Así, la tarjeta postal ha sido propagandista activísima del arte, reproduciendo lienzos y mármoles famosos, y ha puesto en fraternal contacto con otras razas y panoramas del mundo. La comercialización de la tarjeta postal se ha banalizado, y ahora se presentan fotografías deplorablemente iluminadas, temas cursis y sin sentido. Encaucemos el gusto, sugiere el artículo, hay que volver a la tarjeta educativa y artística.[151]

Vemos así como la universalización de la obra de arte y su difusión masiva marca en la praxis anarquista el gran divorcio entre el arte oficial y el arte vivo. La experiencia plástica se basa en la imagi-

nería impresa de gran difusión. Son obras que no están destinadas a gabinetes de estetas, a salones o museos, sino que están al alcance de cualquier persona. Las obras más caras —una o dos pesetas— eran destinadas a centros obreros. Estas pequeñas obras artísticas (tarjetas, sellos, carteles, retratos), que cualquier proletario podía adquirir y poseer, constituyen una especie de democratización de la pintura. Con ellos se marca una forma en que el mundo proletario, sus actos y héroes, su vida y su lucha, llegase a toda la masa obrera. Además, el «público del arte» se había ampliado, incluyendo clases antes excluidas. Por otra parte el museo, la galería o salón habían perdido su interés al eliminarse la noción de obra única.

Periódicos anarquistas

No hemos mencionado hasta ahora, el importante hecho de que la gran mayoría de las obras artísticas anarquistas se destinaban a los periódicos. Lo hemos hecho a propósito, por la importancia que tiene ese medio en la difusión masiva de imágenes gráficas entre los ácratas y también por el valor artístico que tienen no sólo los dibujos publicados en esas páginas, sino también los experimentos tipográficos que los anarquistas llevaron a cabo en esas publicaciones. Creemos que, por ello, merecen ser tratados por separado.

Conviene hacer notar lo más brevemente posible la importancia del periódico en la sensacional difusión de las teorías ácratas en la España de fin de siglo.[152] Estas publicaciones, de poca o larga duración, brotaron en pueblos, ciudades, aldeas, llevando a las masas proletarias españolas las noticias de la Buena Nueva.

Son muchos los anarquistas que abrazaron el socialismo libertario inspirados por la lectura de algún periódico. Ricardo Mella se convirtió por influencia de *La Revista Social*.[153] Antonio del Pozo, barbero, promotor del movimiento en Madrid, había sido republicano y abrazó el ideal libertario leyendo algunos ejemplares de *La Anarquía*.[154] *Tierra Libre* de Barcelona, concreta esta poderosa acción:

> «El periódico es la acción más firme, más universal, más eficaz para la propaganda, la defensa y aun el ataque. Más que la palabra que se lleva el viento, robustece a los débiles, da coraje a los tímidos y arraiga con más fuerza las convicciones y el amor hacia los ideales. La palabra impresa obra más y mejor en la conciencia del individuo; le sugiere pensamientos propios, co-

> mentarios íntimos que avaloran más los conceptos leídos, y en esa *conversación* periódica entre él y la hoja impresa, ve conceptos más dilatados y nuevos horizontes. La sugestión ejercida por la prensa llega hasta a vencer la indiferencia o la prevención del que lee; pues más o menos tarde, el periódico leído viene a ser para él un compañero inseparable que presenta luego a los amigos del taller, de la fábrica o del terruño y se identifica con él como carne de su carne.»[155]

Este medio era de una eficacia ni siquiera igualada por los viajes de propaganda. El periódico servía para encerder la mecha. Algún obrero o campesino se ponía en contacto con compañeros anarquistas que hacían apasionados elogios de las nuevas doctrinas, y le daban algunos ejemplares de la prensa libertaria. Él pasaba el periódico a sus íntimos que, convencidos en el acto, divulgaban fervientemente el nuevo credo. A las pocas semanas, nos dice Díaz del Moral, el primitivo núcleo de diez o doce adeptos se había convertido en una o dos centenas; a los pocos meses, la casi totalidad de la población obrera o campesina del pueblo, presa de ardiente proselitismo, propagaba el ideario.[156]

Llama la atención la gran cantidad de periódicos libertarios que
26-44 aparecieron por aquella época. Hacia fines del siglo XIX y principios del XX sitúa Díaz del Moral el auge de la propaganda periodística ácrata. Se editaban entonces importantes revistas. *La Revista Blanca*, dirigida por Soledad Gustavo y Federico Urales en Madrid, y en Barcelona *Acracia* y *Natura*.[157] Salían también entonces los grandes periódicos de larga duración: *El Productor* de Barcelona, *El Corsario* de La Coruña, *El Rebelde* de Zaragoza, y otros igualmente importantes: *Tierra y Libertad, Solidaridad Obrera, Acción Libertaria, La Anarquía, La Huelga General, El Porvenir Obrero*.[158] Pero tan interesantes como éstos son los pequeños diarios de provincia, algunos de los cuales alcanzaban a salir tan sólo uno o dos números. *Humanidad* de Toledo, *El Oprimido* de Algeciras, *Tribuna Libre* de Gijón, *El Obrero* de Tenerife, y cientos otros más, cuya publicación muestra bien hasta qué punto la efervescencia libertaria llegó a los más alejados rincones de la península.[159]

Las posibilidades tipográficas que se podían emplear fueron apreciadas de inmediato por los libertarios. Felipe Cortiella se da cuenta de las posibilidades de este medio y habla en *Irradiacions*[160] de la tipografía como de la abeja reina de las artes. Este libro, salido de una conferencia de Cortiella en el Ateneo Enciclopédico Popular de Barcelona en 1910, y subtitulada «De la simplicitat de cor i elevació moral e intellectual com a condició essencial per a la més alta

creació i fruïment de la Bellesa», motivó una carta de Maragall a Cortiella, agradeciéndole porque «vosté m'ha fet sentir el gran Art que hi ha en la tipografia. Si cada ofici trobés um cum visté, el treball esdevindria glòria de la vida.»[161]

Podemos detenernos ahora un poco para ver los imaginativos esfuerzos tipográficos de los periódicos libertarios. Vale decir aquí que lo que estos órganos pretendían era potenciar una lectura activa del material presentado, permitiendo la participación en la lucha social y desmintiendo la información burguesa. Para tales cometidos, la disposición tipográfica de los textos era esencial. Los libertarios trataban de romper la impresión habitual de un periódico para llamar la atención de sus lectores y promover una lectura más emotiva y mucho más dramática. Las características físicas de la publicación causaban un impacto de primera impresión y, desde la disposición tipográfica, ya se significaba el mensaje ideológico. Esta disposición era a menudo una reacción a la uniformidad identificada con periódicos conservadores.

Encontramos en las publicaciones ácratas muchos y variados contrastes entre encabezados adyacentes, graduaciones de pies en los encabezados, secciones enteras impresas en distintos modelos tipográficos. Buenos ejemplos son *La Tribuna Libre* de Sevilla, *La Unión Obrera* de Sant Martí de Porvençals, que valorizaron bien la armonía y el contraste tipográfico. Para evitar la monotonía, se incluían frases en cursiva o puestas ventajosamente en mayúsculas dentro del texto. A veces las frases sueltas se encerraban entre márgenes que las completaban y separaban del otro material de la página. De esta forma, la vista del lector se dirigía automáticamente a esas secciones puestas en relieve.

22

45-56

Era también frecuente el encuadrar el nombre del periódico entre frases de próceres del anarquismo o de hombres ilustres. *Al Paso*, de Sevilla, exhibía la célebre frase proudhoniana, «La propiedad es el robo», al otro lado, «La expropiación es una necesidad», y bajo el nombre, el pensamiento de Faure, «El anarquista, el verdadero anarquista es el individuo que no tolera ninguna cadena, aunque traten de ponérsela los propios anarquistas».[162] *El Corsario* de La Coruña llevaba una verdadera colección de frases tales como «No más deberes sin derechos, No más derechos sin deberes; El que quiera comer que trabaje». Estas frases, repetidas en cada número, constituían un punto fundamental de unificación y cohesión para los lectores, ya que en ellas se reconocían e identificaban. Expresaban en forma sintética un común de ideas, posiciones y juicios. Otras veces, las frases se imprimían en cursiva, o encuadradas entre gruesas líneas para atraer la atención. Siempre eran alusivas a la lucha

social, y, a base de repeticiones, funcionaban como consignas para unir, atraer, captar la atención, resumir un programa.

También son importantes los nombres de los periódicos. Éstos resumían en pocas palabras el mensaje de la lucha social. *La Anarquía*, *La Bandera Roja*, *Tierra y Libertad*. Se utilizaban también expresiones fuertes, palabras dramáticas y frases enfáticas que eran como una réplica en miniatura de la historia o una dramática versión de los hechos: *Los Desheredados*, *La Víctima del Trabajo*, *Ravachol*, *El Rebelde*. Otras veces eran consignas positivas y alentadoras: *Germinal*, *El Invencible*, *Acción Libertaria*, *Solidaridad Obrera*. Los caracteres tipográficos de estos títulos eran a menudo bastante sofisticados, y, muchas veces, el nombre del periódico aparecía orlado primorosamente por un grabado alegórico. *La Alarma* alegoriza la de- *44*
rrota del capital por Acracia. *La Tramontana* presenta a todos los ricos, sus privilegios y trampas arrastrados por un huracán que sopla *!9, 45, 118*
el pueblo: una figura ataviada con un gorro frigio.

Muchas veces una sección fija del periódico, generalmente la literaria, aparecía por entero en cursiva. En esta forma, el modelo tipográfico era reconocido por los lectores habituales de la sección. Se creaban estereotipos de significación codificada, susceptibles de utilizarse posteriormente como elementos de un metalenguaje icónico.

Por medio del juego tipográfico, el público lector se condícionaba para entender los mensajes a dos niveles: uno comunicativo o expresivo y otro tipográfico y casi icónico. Veamos algunos ejemplos concretos: *La Federación Igualadina* trae un ensayo titulado «Tiranos y traidores». El texto, de tipografía habitual, denuncia a un compañero que traicionó la causa. Lo delatan primero sin mencionar su nombre: «No lo conocéis seguramente. Pues vale la pena que os fijéis en el nombre que véis atravesado, para que en el fuero interno de vuestras conciencias le arrojéis al rostro inmundo un salivazo de desprecio como premio a su traición».[163] Tan sólo después de este aviso aparece el nombre del traidor, pero escrito con letras mayúsculas mucho mayores y más gruesas, dispuestas transversalmente y ocupando el espacio de todo un párrafo:

Siguen a continuación, varios párrafos que detallan las felonías del acusado y, después de cada párrafo, se vuelve a dar el nombre vergonzante atravesando la página.

Se puede ver aquí que el impacto está fundado en la ruptura gráfica del sintagma tipográfico para resaltar el nombre, rodeado de espacio blanco, de su colocación en la página y del cambio y la modificación del tamaño de los caracteres tipográficos que lo destacan; se crea una discontinuidad en la linealidad del mensaje, lo que conduce a una geografía tipográfica muy particular, y la vista del lector se dirige de inmediato al nombre; la información clave, para luego completar la información por medio de la lectura del texto.

Encontramos otro ejemplo interesante en la primera página de *Espartaco* del 11 de noviembre de 1904. Está dedicada a conmemorar a los Mártires de Chicago. En mayúsculas mayores y como encabezado aparece tan sólo «¡11 de noviembre!»

Una línea en blanco separa este encabezado del texto del artículo, impartiéndole mudo dramatismo. El texto se dispone después, no de manera habitual en columnas, sino ocupando todo el ancho de la página. Está formado por frases exclamativas y contundentes que subrayan la importancia de la fecha. Un breve resumen de los acontecimientos de Chicago ocupa tan sólo cinco líneas, prosiguen algunas frases atribuidas a los ajusticiados, y termina la página con la exclamación «¡Hoch die anarchie!» en mayúsculas más gruesas y mayores que combinan con las del encabezado inicial.

Hay otros muchos ejemplos interesantes. En *La Tramontana* encontramos un pequeño artículo dispuesto en forma de esquela funeraria. Allí se nos participa la muerte de la Sra. Da. Burguesía.[164] 56
Acracia, en primera página, encierra el texto en gruesos márgenes negros, y cortándolo con rectángulos escalonados en diagonal descendente. El texto trata sobre la muerte de los Mártires de Chicago, 55
cuyos nombres aparecen en cada uno de los rectángulos que lo dividen.[164]

Como se ve, el mensaje aparece aquí también a dos niveles, el textual y el gráfico o tipográfico, que en cierta forma simplifica o esquematiza al literario. Con esta disposición tipográfica se constituye un código de símbolos visuales que reemplaza a la escritura. Ésta se dedica a enunciados más complejos, más sutiles y largos, mientras los significados propuestos por las partes realizadas tipográficamente proponen una jerarquía visual.

Estas experimentaciones tipográficas no eran simplemente promovidas por intereses estéticos, sino que los anarquistas intuitivamente descubrieron que potenciaban una lectura, aun una ojeada del periódico, no pasiva, sino de solicitación y descubrimiento; pre-

tendían una lectura siempre dramática y emotiva. Adecuaban además la publicación a un público que en su mayor parte no era muy culto. La disposición animada y viva permitía al lector asimilar el artículo a dos niveles, uno literario y otro icónico.

Hay que tener en cuenta también los números que a veces aparecían impresos totalmente en papel de color. Eran conmemorativos de algún acontecimiento especial: Los Mártires de Chicago, La Comuna, Los sucesos de Jerez. Por ejemplo, a la Comuna dedica *La Labor Corchera* de Palamós, en 1892, un número impreso enteramente en papel violeta,[166] y *La Protesta* de Valladolid, uno en rojo en honor de los Mártires de Chicago.[167] Se preferían los colores de cualidades agresivas y simbólicas: rojo, violeta, amarillo. El color permitía hacer el mensaje de ese dia visualmente distinto.

Los nuevos procedimientos tipográficos permitían también la reproducción del dibujo dentro del cuerpo del texto. Desde los años ochenta se utilizó la linotipia, con matrices que podían ser impresas línea por línea en vez de letra por letra, y la monotipia, con la cual los tipos se obtenían prensando las letras individuales sobre metal frío suministrado en barras largas con la altura y el grueso del cuerpo deseado. Estos inventos tuvieron gran influencia en el periodismo ilustrado, porque la rapidez y la economía en la elaboración de letras condicionaba la mayor o menor accesibilidad de las imágenes complementarias.

Los anarquistas aprovecharon estas facilidades al máximo. Muy frecuentemente aparecían los grabados incorporados a un texto. A veces, la parte escrita ocupaba tan sólo un par de líneas, pero a veces se extendía a toda la página. El grabado, avalado por imágenes y palabras, tenía un papel específico. La palabra servía para conducir al lector, por vía razonable y lógica, hasta ciertas ideas. La imagen despertaba desde un principio una receptibilidad emotiva. Así combinados, se lograba un choque visual.

En este respecto, es interesante revisar algunas de las soluciones que los anarquistas adoptaron. A veces colocan inscripciones sobre los objetos o seres convirtiéndolos en alegorías. La imagen nos da en seguida un primer mensaje cuya substancia es lingüística, sus soportes son la leyenda marginal, o los cartelitos o frases insertados
58-69, 118 en la escena del dibujo. El mensaje lingüístico es constante y la unión entre texto e imagen es consistente. Otras veces integran plásticamente el texto a la composición. La imagen dobla ciertas informaciones del texto por un fenómeno de redundancia, o el texto aumenta una información inédita en la imagen. A nivel de mensaje literal, la palabra responde, de una manera más o menos directa, más o menos parcial, a la pregunta ¿qué es eso? y ayuda a identificar pura

y simplemente los elementos de la escena o la escena misma. El texto lingüístico guía, no ya la identificación, sino la interpretación. Constituye una especie de soporte que impide a los sentidos el extraviarse hacia regiones demasiado subjetivas. Por su parte, la imagen se resume en símbolos o alegorías. Tiene su sintaxis óptica especial, concentrando visualmente el mensaje para una aprehensión inmediata y global.

Debemos hacer notar, además, la abundancia de grabados en los periódicos anarquistas. Muchas veces, aun cuando se trata de una publicación que cuenta con pocos fondos, sentían placer en decorar cuando menos el título del periódico con alguna orla o viñeta. Muchos periódicos dedicaban una sección especial al grabado. *La Anarquía*, por ejemplo, solía incluir en cada número el retrato y la biografía de algún prócer anarquista. Algunas publicaciones, como *La Revista Blanca*, *La Huelga General*, anunciaban orgullosamente su propósito de embellecer sus páginas con dibujos.[168]

Se hacían también números completos hermosamente ilustrados. *La Tramontana*,[169] en un número especial dedicado a la conmemoración de la Revolución francesa, complementa los textos con numerosos grabados. En uno de ellos se ve a Luis XVI y María Antonieta en la guillotina, unos pentagramas con compases de la Marsellesa, una estrofa de ese himno en español, y un medallón con el retrato de Rouget de l'Isle.

El grabado cumplía en los periódicos una misión social muy específica: la imagen difundida masivamente perdía su calidad aristocrática de ejemplar único a tirada limitada, y venía a disputar su lugar al texto como instrumento único de propaganda ideológica y cultural. *70-80*

Los dibujos destinados a estos órganos adquirían por ello mismo un carácter y un estilo especial. Son obras que tenían como soporte el papel impreso, que estaban destinadas a verse rápidamente, no a la contemplación del esteta. Se buscaba con ellos la percepción a primera vista de la obra artística. Son «impresionistas», en el sentido en que no se buscaba en ellos su sentido con minuciosidad. ¿Se trata de una actividad artística menor? No olvidemos que Daumier, Manet, Vallotton, Toulouse-Lautrec también practicaron el periodismo del lápiz y el diseño publicitario. En realidad, las distinciones entre arte puro y grabado periodístico desaparecen, pues no tienen sentido en un contexto en que la imagen impresa determina precisamente una extraordinaria mutación de la sensibilidad. En estos dibujos se logra la expresión de nuevas formas, un nuevo lenguaje plástico que se adapta a nuevas realidades expresadas por medio de nuevos vehículos.

Estilo y temática del arte anarquista

Podemos ahora revisar brevemente las características del arte anarquista. Sus temas son relativos a la injusticia y a la lucha social. Su técnica es fiel a su público, a su misión, y al nuevo medio de comunicación que significa la imagen impresa. Los dibujos son trazados a veces con torpeza, hay que recordar que se trata de artistas no profesionales y poco preocupados por la forma. El trazo es general
79 mente de línea, y a menudo, la falta de perspectiva y la superposición de planos imparten a estas obras una apariencia plana. A menudo no hay proporción en las imágenes. Pero los dibujos son eficaces y concisos. Liberados de realismo, se encarnan en forma simples, elocuentes y precisas.

La función esencial del dibujo anarquista es la propaganda. Por ello, el dibujo se vuelve expresionista. Busca expresar, y es por ello expresionista en su esencia. Está allí para decir, para expresar de lo real más que lo real. Y al lado del expresionismo figurativo de los
80 personajes representados, hay además un expresionimso alegórico y simbólico referente a ideas o entidades abstractas. En esta forma toda una serie de connotaciones teóricas forman un campo estético superpuesto al campo ideológico. Se trata de comunicar el mensaje ideológico en la forma más emotiva posible, y por ello, el dibujo más eficaz es aquel que requiere menos deliberación para ser comprendido. De ahí que, como hemos mencionado, muy a menudo los dibujos anarquistas comportan dentro de su escena cartelitos que aclaran sin rodeos el significado de tal o cual figura dentro de la composición.

El creador del dibujo debe lograr representar personajes fácilmente identificables, a través de un código de presentación bien previsto. Veamos algunas de sus características, y primeramente en uno de los temas más abundantemente representados: los enemigos del pueblo. Para el anarquista éstos pueden resumirse en tres figuras
80, 82-92 prototípicas, el burgués o capitalista, el militar y el cura. Es evidente en el dibujo de estos personajes que los artistas hacen uso de un método estilizante que precisa de una mayor simplicidad de línea y atrevimiento en la presentación. De él forma parte la caricatura, la hipérbole y la deformación.

Los autores son aquí abiertamente tendenciosos y esa tendenciosidad constituye la parte central de su arte. Para ellos, el aspecto exterior exhibe el carácter de los personajes y por eso los deforman o desfiguran. Los burgueses generalmente son gordos, los curas gordos o flacos, jorobados, de uñas largas, nariz aguileña y ganchuda

Para retratar a estos personajes, el acento se pone generalmente sobre un rasgo característico esencial que se vuelve así incisivo, dominante y mordiente: una nariz prominente, una enorme barriga, dedos ganchudos, una boca arqueada en un gesto cruel, una delgadez que indica consunción por malas pasiones.

En estos dibujos es patente la huella de las teorías de Lavater, filtradas a través de la lectura de folletines. De acuerdo con ellas, se puede relacionar estas descripciones con la tesis, entonces de moda, de la compenetración entre el exterior físico y el alma humana. Las teorías de Gall y Lavater[170] proponían un sistema en el cual el aspecto exterior de una persona no sólo refleja su naturaleza, sino también su forma de vida. Aun cuando esas descripciones no se basen exclusivamente en Lavater, sí siguen al pie de la letra el asignar correspondencias físicas y morales en esos personajes. Sin duda una parte de las indicaciones signaléticas empleadas para caracterizarlos les ha sido sugerida por la observación, o por los métodos tradicionales en materia de fisonomía, pero, sin embargo, el códice lavateriano de los rostros y sus significaciones se encuentra a menudo muy estrechamente asociado a la obra ácrata.

En el retrato de la ilustración 93[171] se ve a un burgués que pre- *93*
senta los rasgos típicos de la fisonomía lavateriana: labios gruesos que denotan sensualismo; nariz aguileña, síntoma de codicia; ojos saltones, y la impresión de que lo agitan movimientos mal coordinados, presentando al personaje como impulsado por un temperamento violento que impulsa sus deseos y la actividad de todo su organismo. Allí se puede ver la huella de las teorías de Gall y Lavater, unida a las de Lombroso, también muy populares por entonces.[172] Se presenta al personaje como impulsado por un temperamento violento que se manifiesta en la actividad de todo su organismo.

Esos rasgos descriptivos en los dibujos congelaron en convenciones familiares y fácilmente identificables. Así, los personajes se presentan en tipos amplios e invariables, reconocibles instántaneamente por el receptor. Y como a ellos va unida la definición de una moral, el carácter, la conducta, la ética, las ideas sociales, se presenta también en figuras esquematizadas y absolutas. Son estereotipos que forman parte fundamental del equipo simbólico anarquista para ordenar la realidad. Por medio de estos dibujos se exponen las ideas reduciéndose lo complejo a lo simple, al exagerar físicamente los vicios de las clases sociales explotadoras. No era difícil hacerlo. Jacinto Octavio Picón, en su estudio sobre la burguesía, al traicionar al proletariado, se ha vuelto «caricaturizable»: El noble arruinado que se enlaza con la hija de un tendero rico ofreciendo pergaminos a cambio de oro; el político que reniega de su pasado para gozar

del presente; el militar que sin oler la pólvora llega a los más altos empleos de su profesión; el bolsista que sin otra ley que la del oro todo lo compra o vende sin perder en nada; el candidato que hace distinta profesión de fe con cada nuevo ministerio; el gobernante sin merecimientos y el gobernado sin dignidad. ¿Hay mejores motivos para inspirar a la caricatura?[173]

Pero no son exactamente caricaturas los dibujos anarquistas, aunque hay algo de ello. Son un intento de expresar que lo que acontece en las almas se reproduce en los rostros. Esos retratos difamatorios tienen como rasgo básico matices imbuidos de crueldad; más que un ataque gráfico a los físicos de esos individuos, tratan de expresar ciertos atributos mentales y morales, productos de una clase. Al estereotipar los rasgos de sus enemigos recurriendo a esa distorsión o exageración, el artista libertario lleva a cabo un proceso de desenmascaramiento.

Muchas veces, también suelen los anarquistas reducir la representación de su enemigo al diseño de unos cuantos objetos que se convierten en símbolos al asociarse a él. Pilas de dinero, tiaras sacerdotales, espadas. Véase, por ejemplo, «Galería fúnebre» y «La sa-
95, 96 bateta al balcó» en *La Tramontana.*[174] Tales «jeroglíficos» pueden representar al individuo mismo y asegurar un reconocimiento inmediato. Es importante que conjuren en ellos toda una serie de atributos comúnmente asociados con el tipo. Actúan como etiquetas de identidad, símbolos aforísticos que encapsulan una gama de significados sociales.

En la parte opuesta, otro de los temas tocados por los anarquistas en su obra artística son los desheredados. Es un motivo importante. Recordemos que es en esta gente donde finalmente enraizaba la fuerza moral del anarquismo. Los libertarios españoles recogieron del bakuninismo un concepto de proletariado bastante fluido, y su energía política dependía en gran parte de colocar al movimiento no en una base de clase, sino en una base de masa. En este aspecto, se estableció claramente la diferencia que había entre marxistas y anarquistas. Para los libertarios, la fuerza de la revolución social vendría precisamente de esa masa de desposeídos, que algunos otros llamaban la «luz».[176]

Indudablemente, los anarquistas participaban de la temática de los bajos fondos cara al siglo XIX. Apreciaron a los neo-impresionistas ácratas: Seurat, Signac, Luce, Lucien Pissarro, y sobre todo a Steinlen que, además de sus dibujos de artesanos y trabajadores, captaba escenas de las clases bajas.[176] En las creaciones españolas, escogen el aspecto más visible, la realidad física de la miseria. Su pintura de los desheredados es patética, tajante en su denuncia.

Ciertos dibujos se captan como tomados de un momento de la realidad cotidiana. Supuestamente son escenas tomadas al paso, como instantáneas fotográficas, y donde un espectador inocente, generalmente un niño, pone de relieve la injusticia social. En «Los humanitarios», de *La Revista Blanca*,[177] al fondo de una calle, una mujer, desahuciada por su casero, se sienta desesperanzada en medio de sus pobres enseres domésticos. Un rico burgués pasa con una niñita lujosamente vestida. Al pie, el siguiente diálogo: *97*

— Oye papá, ¿qué le pasa a esa pobre mujer?
— Que la he tenido que echar de casa porque no me ha pagado los tres duros del cuarto.
— ¡Pobrecita! ¡Y qué muebles tan pobres tiene!
— Anda, anda, no me entretengas, que he de ir a presidir la sesión de la Sociedad de Hermanitos de los Pobres.

En «La sociedad y la naturaleza»,[178] al fondo, una fila de niños harapientos va a buscar comida a una beneficiencia. Al frente pasa un burgués con un niño que llora. El texto: *98*

— ¿Por qué lloras?
— Porque me da pena ver cómo aquellos niños van a buscar el rancho medio desnudos.
— Pues ¡no eres poco sentimental que digamos! Descuida que ya se te endurecerá el corazón, a medida que la sociedad vaya obrando en ti, y concluirás por vivir a costa de los que hoy te inspiran lástima.

Los personajes pobres representados son tópicos: el pobre, el viejo, el niño, la mujer, el lisiado, el enfermo. Gráficamente, esos retratos pintan la miseria, la debilidad y la enfermedad. Esas figuras son siempre emaciadas, delgadas hasta la consunción, vestidas de andrajos, muchas veces descalzos. Pero se iluminan por una belleza moral que proviene de su condición de víctimas. Poseen siempre dignidad y una cierta belleza trágica. La miseria y el dolor nunca son desordenados o violentos, son dulces y enternecedores: un niño descalzo, un pobre indefenso. Son seres mayormente patéticos y resignados, aún no iluminados por la voluntad de redención social.

Estos personajes aparecen siempre en escenas donde se ven explotados por el patrón, deshauciados por el casero, desangrados por usureros. La posición de los pobres en los dibujos es generalmente en una esquina del cuadro, u ocupando la parte de atrás, mientras en el primer plano se despliega la insultante riqueza de los ex- *98, 101*

plotadores. El tercer personaje llama la atención del receptor de manera expositiva, confidencial, interrogante.

El dibujo coloca a quien lo contempla en un escenario que le permite apreciar la «verdad» en un instante de la realidad. El que formula la implícita acusación es esa tercera figura, aparentemente ajena a la trama, y cuya natural inocencia le hace desvelar la «verdad». Su intervención sirve para demostrar la tesis social.

Indiscutiblemente, en estos dibujos, la instantánea fotográfica tiene buena parte de influencia, la perspectiva es fotográfica, las figuras se captan no posando, sino hablando, caminando, señalando con el dedo. Se pretende en ellas expresar una voluntad testimonial.

La mujer, víctima de la hipocresía de la sociedad capitalista, tie-
106 ne también su lugar en el arte anarquista. «¡Mujer, Levántate!» se lee en el título del folleto de J. Médico,[179] y la ilustración muestra a una mujer que rompe las cadenas que la atan, y se desembaraza de símbolos religiosos para acudir a la llamada de la figura que se perfila contra el sol naciente, con el letrero, «Tiempos nuevos». Ardientes feministas, muestran la doble escala de valores a los que la mujer está sometida en la sociedad actual. Un grabado muestra a una mujer de negro, arrodillada, y con la cabeza apoyada en un banco y llorando. Se lee: «amó a un moralista que quiso casarse como Dios
102 manda y la abandonó a los tres meses de casados. ¡Pobrecita!»[180]

Esta temática servía también para propagar la libertad en el amor. En el *Almanaque de la Revista Blanca y Tierra y Libertad*, hay un gra-
103 bado con dos enamorados,[181] tomados de las manos en una florida pradera. Es escena del siguiente diálogo:

— ¿Me quieres?
— Te quiero.
— ¿Me querrás siempre?
— Siempre.
— Pues, ¿por qué no nos casamos?
— Porque temo dejar de quererte si te hubiera de querer por fuerza.

Podemos ver ahora cómo se representaba gráficamente a los obreros. Muchas veces aparecen en medio de una escena industrial. Ésta se dibuja como lugar de producción anónima y explotadora. En el centro o al fondo de la representación se coloca a menudo una fábrica. Tiene muchas veces aspecto siniestro, a menudo sombreada enteramente, con las chimeneas que se yerguen amenazadoras frente a las figuras mucho más pequeñas de los obreros que parecen empequeñecerse frente a la omnipotencia de la estructura. El

trabajo se representa así como fagocitado por el emporio industrial al que el trabajador aporta su fuerza.

En estas escenas se incluyen a veces canteras de piedra, edificios imponentes, grandes armazones en la profundidad del campo visual, que se oponen al hombre a la manera de un collage. Se destaca allí el aspecto penoso del trabajo. Véase, por ejemplo, el dibujo[182] donde un obrero lisiado sale de la fábrica apoyado en sus *72*
muletas. Esta figura patética se recorta a la manera de un collage contra el fondo de la fábrica, imponente y hostil, cuya puerta vigila un soldado con aguda bayoneta.

La dificultad del trabajo se destaca a menudo. Un buen ejemplo es el dibujo alegórico de *La Tramontana*, «Carrera d'Obstacles pel obrer».[183] Al comienzo de una difícil senda, el obrero, cargado de *100*
bultos, que simbolizan «debers» y «treball», pretende llegar al final del camino donde un radiante sol en que se lee «derechos del obrero», encuadra un saco del que salen dinero y espigas de trigo; la «Recompensa» del trabajo. La senda está sembrada de letreros, «¡Atrás!» «Força bruta», «Imposicions». A los lados, burgueses, policías y militares intentan detenerlo, y en el paisaje circundante una fábrica con un letrero «matadero», y una tumba con otro: «Ordre». El mensaje es clarísimo.

Estos dibujos sirven para expresar las condiciones de trabajo en la sociedad capitalista. En esas obras, la imaginería industrial y tecnológica refuerza la idea de una inmutable condición del obrero como fuerza productora y excluida del progreso. En «Los esclavos modernos»,[184] la procesión de trabajadores entra en la fábrica, in- *105*
mensa y temible construcción que parece una fortaleza o prisión. Los barrotes de la ventana dan la impresión de la severa disciplina que reina allí dentro. Las figuras que entran a ese siniestro edificio quedan contenidas en el movimiento espiral de la composición.

Se infiere a menudo el dominio del explotador con su poder de disponer de todas las conquistas de la técnica moderna. Su «Progreso» se desarrolla al mismo tiempo que la explotación se intensifica. A veces se ve en tales escenas al proletariado trabajando, mientras el burgués contempla la escena, como en el dibujo «El Capital y el Trabajo»,[185] de *Solidaridad Obrera*. En él se ve en primer plano *106*
a un gordo burgués que mira el trabajo abrumador de los obreros. La gran fábrica se ve al fondo, y el panorama se corta por las humeantes chimeneas que se yerguen con un aire de dureza y vitalidad antinatural.

El mensaje es obvio, son los obreros los productores de la riqueza social, los que proveen, y ¿a quién?, la respuesta se infiere como muy concreta realidad: al capitalista, socialmente improducti-

vo y devorando la riqueza social que el trabajador produce.

Otras veces se representa el aspecto épico del trabajo, la dignidad de la labor. Entonces se destacan los cuerpos fuertes de los obreros, juegos de músculos, torsos amplios, el modelado del pecho para expresar vigor. Tales matices exaltantes se pueden ver en infinidad de composiciones ácratas. *El Proletariado*,[186] bajo las palabras «Verdad, Moral, Justicia», despliega hermosa orla alegórica con un
107 paisaje fabril, una locomotora, los hilos del telégrafo, y al frente un obrero leyendo el periódico. Un dibujo en *Solidaridad Obrera*[187]
58 muestra una masa de obreros arrastrando un cañón con el nombre del periódico. Preside sobre la escena una figura alegórica: la Anarquía.

Otra forma de representar el trabajo proletario era exaltando el heroísmo cotidiano de la labor. Y ésta es una de las formas más novedosas en que los anarquistas trataron los temas laborales. Fue, efectivamente, un intento del realismo el retratar la vida ordinaria en su prosaísmo. La idea de que hay un aspecto épico en la vida cotidiana, una grandeza implícita en la vida moderna es común a artistas del siglo XIX. Podemos recordar un punto de partida. *Work* de Ford Madox Brown (1865)[188] epitomizaba el intento de crear una nueva iconografía para manifestar la épica del trabajo. Era un concepto nuevo, puesto que antes del siglo XIX el trabajo manual era considerado denigrante.

En este sentimiento de dignificación enraiza la obra anarquista. Buscaban un equivalente de lo heroico por medio de valores propios, y trataron de plasmarlo con una imaginería que fuese verdadera y convincente, que delatase la injusticia social y la dignidad del trabajo.

En *La Ilustración Obrera* se presentaba a menudo una sección fija, intitulada como la obra de Kropotkin «La conquista del pan», donde aparecían trabajadores de distintos oficios en medio de sus labores. Por ejemplo, un grabado con el guardagujas del tren. Al pie, las siguientes frases, «En la palanca que mueve su mano está la vida o la muerte». El lema de su corazón es *vía libre*. Una torpeza o un descuido, y el expreso que corre veloz, precipita su férrea masa sobre el obstáculo que trae consigo la catástrofe. En suma, un pobre obrero al que amenaza continuamente la silueta del presidio. Por dos pesetas diarias.[189]

También aparecían abundantes fotografías con temas obreristas. En una instantánea de un grupo de obreros el pie aclara: «Es un grupo de obreros como tantos otros. Un grupo vulgar. Y sin embargo, no hay grandeza humana que la iguale. Los obreros hundidos en la zanja, encaramados en el andamio, son un monumento

vivo; el único que viene resistiendo a las injurias de la edad y de los hombres; el de la honradez virgen del trabajo.»[190]

A veces, algún periódico traía una sección donde se publicaba la fotografía de algún obrero, compañero ejemplar en su trabajo y actitud social, y la acompañaban de algunas notas biográficas. Otro intento de captar la vida proletaria en su transcurrir cotidiano lo podemos ver en el curioso número que *La Revista Blanca* dedica enteramente a los niños[191] y donde publicaba, intercaladas a poemas, cuentos y canciones infantiles libertarias, las fotografías de los hijos 109
de compañeros anarquistas. Esta información cotidiana y familiar directa narraba la vida libertaria de manera viva, insertada directamente como elemento de un proceso de formación ideológica.

Es interesante detenerse a analizar estas fotografías obreristas. En su uso se destaca más el lastre que sufría la pintura. Este medio tradicional estaba en inferioridad cuantitativa, por su inadaptabilidad a la existencia de las masas, y cualitativa, por haber sido incapaz de testimoniar, como lo estaba haciendo la fotografía, la multiplicidad del trabajo humano. Así, estas fotografías hacían llegar a las masas proletarias personajes de su misma condición social, así como 81
perspectivas modernas: fábricas, ciudades, máquinas, y los acontecimientos importantes de la vida del proletariado (huelgas, mítines, trabajos cotidianos, el enfrentamiento con la autoridad, etc.) Roman Gubern comparó las grandes vistas fotográficas con los grandes planos generales de la pintura paisajista al óleo, mientras «el dibujo tendía a suplir la incapacidad instantánea de la fotografía naciente, haciéndose reportaje de acción».[192]

A veces se incluían en las publicaciones ácratas dibujos y grabados fotográficos de maquinaria. En *La Ilustración Obrera* había también una sección de título también inspirado en Kropotkin: *Fábricas y talleres*, donde además de la imagen aparecían indicaciones y explicaciones sobre maquinaria. A veces se premiaba la colaboración enviada por algún lector, como «La fragua», de Luis Ocharán, enviada desde Bilbao.[193]

Estas nuevas máquinas llamaban la atención con sus formas sorprendentes y sus secretos mecánicos, estimulaban la curiosidad del receptor y su creencia en el potencial del progreso humano.[194]

En esta forma se cumplían las premisas estéticas propuestas por Proudhon, quien pedía que el arte fuese contemporáneo y describiese a los hombres en la sinceridad de su naturaleza y en medio de sus deberes cívicos, domésticos y laborales.

Los campesinos aparecen también en el arte anarquista. No se les pinta nunca con maquinaria industrial, sino en el acto de guiar el arado, sembrando, segando con la hoz. El trabajo aparece a nivel

arcaico, como esfuerzo colectivo de la naturaleza física, humana y animal. Es la temática que encontraron los libertarios en el admirado cuadro de González Bilbao, *La recolección*. Representa a unos campesinos cargando las mieses en carretas, en tanto que otros mueven las horquillas bajo un sol abrasador. El cronista completa, «El sudor abundante que baña el rostro de aquellos atareados campesinos mueve a pensar en las duras faenas que tienen que sufrir para ganarse el mísero mendrugo. Ellos preparan el campo para la siembra, cuidan del cultivo... todo para provecho del patrón».[195]

En las obras de los anarquistas aparece similar interpretación.
110 Un dibujo de *La Revista Blanca* se llama «El veraneo».[196] El ángulo izquierdo hasta el centro de la composición está ocupado por una mujer sentada y descansando de sus arduas labores agrícolas. A su lado, un campesino de pie, se apoya en filosa guadaña que corta vertical y horizontalmente el cuadro. A lo lejos se ve una pareja de burgueses paseando por el campo. Al pie se lee irónicamente: «—Ésos viene a descansar de las grandes fatigas del invierno». La guadaña que cruza con las figuras de los burgueses, y la piedra de afilar que el campesino sostiene en la otra mano imparten un tono amenazador a la escena.

En *La Anarquía* se publicó un dibujo alegórico a temas campesinos,[197] similar al de la carrera de obstáculos para el obrero. Aquí,
82 un labrador emprende un arduo camino que debe conducirlo hasta el horizonte, donde se ven unos haces de trigo. Son el «producto del trabajo». Para llegar allí debe, sin embargo, pasar por varios obstáculos. A ambos lados de la senda lo esperan los enemigos del pueblo: un guardia civil, militares, un cura y un burgués.

A pesar de que el campesino no era tema apropiado para representar los cambios radicales del progreso, el arte libertario lo emplea a menudo para representar la devoción a la naturaleza. Muchas veces, estos dibujos tienen un matiz virgiliano, y a veces evocan la Biblia.

Los paisajes no son fondos escénicos, sino representaciones de la lucha del hombre para humanizar la naturaleza. Son paisajes morales que poseen una grandeza bíblica. Un dibujo alegórico de *La Revista Blanca* presenta tres escenas superpuestas. En la primera, una mujer siembra: es «el principio». En la segunda, dos leñadores cortan la leña muerta de un árbol y sacan la maleza de un campo: son «los medios». En la tercera, dos niños abren la puerta de una jaula para dejar salir volando a unos pajarillos que adornan idílico paisaje de fertilidad y paz. Es «el fin», iluminado por un sol que despunta: el alba de un nuevo día.[198]

La portada del folleto de Anselmo Lorenzo, *El banquete de la vi-*

da,[199] es también interesante por ser característico del tratamiento de estos temas. Muestra una familia campesina ataviada con túnicas que le imparten un porte clásico. Están en el centro de un paisaje de abundancia y serenidad iluminado por un sol naciente. La familia está rodeada de ramas de olivo, flores y espigas de trigo. El significado es obvio: son los productores. Su serena presencia en el centro de la composición le confiere el carácter de una *sacra convenzione*. Estos campesinos, idealizados y eternos, la ennoblecen con su presencia en el ámbito de la producción del trabajo. Están ligados a un orden natural, santificados, bendecidos, fecundos y fecundantes como la naturaleza misma.

Se solía también representar al proletariado militante en busca de reivindicación. Había fotografías con esos temas: «La huelga de Marsella», «la huelga general de Zaragoza», «Obreros en Aarau»,[200] así como retratos y dibujos alusivos a los héroes y mártires del anarquismo. *El Suplemento de la Revista Blanca y Tierra y Libertad* traía fotografías del Castillo Maldito, y el retrato de Manuel Archea condenado a muerte por el atentado en La Gran Vía, de Francisco Garza, martirizado en Montjuich y otros.[201] A veces, algún periódico dedicaba una columna al retrato de algún prócer del anarquismo y acompañaba la fotografía con una nota biográfica: Teresa Mañé, Farga Pellicer, y otros.

111

112, 115, 116

113, 114

La publicación de estas fotografías podía ser peligrosa. Albano Rosell narra una anécdota sobre el retrato de Angiolillo:

> «Cierto día se presentó en mi domicilio de Sabadell un camarada de Barcelona, creo que de los grupos Alba Social o Acracia, supuse que inducido por Cortiella, ya que yo no tenía relación con tales grupos todavía. Se presentó con los originales de un manifiesto exaltando el hecho Angiolillo y la publicación de su fotografía. Todo esto debía hacerse fuera de Barcelona, pues todas las imprentas eran conocidas en sus tipos gráficos y demás material, por los policías, lo que hacía difícil tales impresos en la capital catalana.
> »Puesto al habla con el camarada Morral, nos encargamos del asunto y la policía barcelonesa fue sorprendida con tales hojas con pie de imprenta de París, pero que habían sido hechas en la imprenta Cabals de Sabadell.»[202]

La Anarquía dedicaba a menudo su primera página a la fotografía y biografía de un compañero que había sufrido la injusticia de la sociedad burguesa. Por ejemplo, la de Juan Mondragón Mondragón, asesinado en Bilbao en 1891.[203] Esta sección conseguía gran impac-

116

to entre los lectores, pues adquirían contacto con esos casos de injusticia social, los familiarizaba con el protagonista y los incorporaba a la realidad y peligros de la lucha. Acentuaba además lo concreto y creíble del ideario. La experiencia individual era, en efecto, siempre más viva y real que la abstracción ideológica.

Son muy interesantes los dibujos que mostraban la masa de obreros como ejército popular luchando por la justicia. Estos dibujos no carecen de una belleza apasionada que queda bien expresada en este medio. El contraste del blanco y negro acentúa el mensaje que perdería dramatismo si fuese en color. La masa oscura de la plancha aumenta el ambiente sombrío, y la delgada y aguda línea negra del dibujo aguza lo mordiente del mensaje. Ben Shahn dijo sobre las artes gráficas que «eran al arte como el ensayo es a la literatura, compactos, agudos, intensivos».[204] Y lo son, en efecto, son el medio propio de una reacción espontánea a la circunstancia, y como tratan sobre la injusticia social, poseen una calidad de indignación que una técnica más detenida y estudiada podría no duplicar ni retener. Un ejemplo lo tenemos en el dramático dibujo «¡Abajo la tiranía!» de *La Idea Libre*.[205] Al fondo, una fábrica en llamas, al frente, convulsivas figuras esgrimiendo cuchillos y levantando flameantes antorchas dominan la escena. Por el suelo, cadenas rotas, cruces, un cadáver, una toca eclesiástica.

También es ilustrativo uno aparecido en *Solidaridad Obrera*.[206]
58 Una masa proletaria lleva un cañón donde se lee la palabra Solidaridad, sobre él y presidiendo la escena, una figura alegórica: La Anarquía. Este dibujo es característico, porque a menudo se representaba a ese ejército popular siguiendo a una alegoría: Anarquía, Libertad, Revolución Social, Solidaridad Obrera.

De hecho, una de las técnicas más importantes en el dibujo anarquista es el uso de las alegorías. Éstas se forman generalmente con conceptos ideológicos abstractos encarnados en figuras humanas. Las que se representan más abundantemente son la Anarquía, o la Revolución Social, casi siempre con figura de mujer, vestida con una túnica, llevando en la mano una antorcha, y al frente de una masa de obreros o luchando contra los enemigos del pueblo.

Encontramos un ejemplo interesante en «Una Resurecció que
85 s'acosta» en *La Tramontana*.[207] Allí, una figura alegórica, la Revolución Social, recortada contra un sol naciente, hace huir a políticos, burgueses y militares. En el punto de perspectiva, intencionadamente adoptado, el ojo del observador se encuentra al mismo nivel que el plano inferior del cuadro, y provoca la reducción óptica de la parte superior de los cuerpos y un alargamiento de los miembros inferiores. Gracias a ello, el dibujo adquiere una cierta fuerza dinámica que

diríase arranca del suelo, creando en esta figura central la impresión de invencibilidad, de potencia victoriosa. Este punto de observación desde un nivel inferior se relaciona con la iconografía estatuaria, y de ella toma también la alegoría otros elementos, pues no está concebida como si se encontrara en el interior de una acción real o realizable, sino que posa —como en la estatuaria monumental— aislada. Así se suscita la impresión de que está triunfante, y no se sujeta a conexiones objetivas externas, sino que es ella la que impone las condiciones.

Vale la pena señalar la técnica bien lograda de una alegoría más. Se trata de «Avant sempre», en *La Tramontana*.[208] En ella, un joven *118*
ataviado con un gorro jacobino se recorta contra un sol que despunta. Va montado en un carro alado, sostiene un libro y una bandera donde se lee: «Llibertat, Igualtat, Fraternitat. Avant Sempre». Ayudado por otros mozos, con escobas, picos y palos, arrojan hacia abajo por todo el semicírculo inferior del cuadro pedazos de cadenas, barras de oro, gordos burgueses y asquerosas cucarachas, algunas de ellas con rosarios y tocas sacerdotales. Estos seres malignos y repulsivos están dibujados como antítesis de las figuras centrales. Se adopta una perspectiva desde arriba, y esta perspectiva en contrapicado confiere al grupo central una impresión de relieve definitiva.

El mismo tema, llevado a cabo horizontalmente, resulta menos efectivo. La orla de *El Nuevo Espartaco*[209] presenta un gigantesco guerrero romano, en cuyo escudo se lee «Libertad, Justicia», y en su espada «Huelga General». Juega, como si fuesen trompos, *117*
con las pequeñas figuras —insignificantes— de los enemigos del pueblo.

La orla de *La Alarma*[210] presenta a Acracia como alegoría. Esa palabra se lee en la llama de un antorcha que la figura porta en su mano derecha. La mano izquierda se extiende sobre la cabeza de *44*
un hombre arrodillado y encadenado por «el capital». Siguen a Acracia multitud de obreros. En la parte inferior izquierda despunta un radiante sol con la palabra «libertad».

Debemos analizar este tema, el sol que despunta, pues aparece en infinidad de composiciones libertarias. Su constante presencia no es fortuita, apunta siempre al optimismo ácrata, y gráficamente aumenta la carga empírica del dibujo. La misión simbólica de las figuras alegóricas queda así, generalmente, reafirmada por el astro solar en el horizonte, y extendiendo sus rayos por el arco cósmico. Simboliza, obviamente, el devenir social, el alba de un nuevo día de redención humana.

Otros bonitos ejemplos del desarrollo de este tema los tenemos en «Alegoría del 1º de Maig», «Lo que son las revolucions», y «Avant

118-120 sempre», en *La Tramontana*,[211] y uno más elaborado en el grabado de cabecera del periódico *La Humanidad Libre* de Valencia.[212] Allí, el sol que despunta, identificado por la palabra «Verdad», preside una composición que desenvuelve, al lado izquierdo, entre flores y ramas de olivo, la familia del porvenir. Se leen por ese lado los letreros «Germinal», y «Amor libre». Al otro lado de la escena, el título del periódico se despliega en sinuosa senda sembrada de amorcillos y carteli-tos con las palabras «Resurección», «conquista del pan», «Sociedad futura».

El tratamiento alegórico se usa a menudo para recordar la fecha de algún acontecimiento fundamental en el calendario ácrata;
122, 123 por ejemplo, la conmemoración del primero de mayo, la Comuna, el 11 de noviembre. Estas composiciones son a veces muy elaboradas. En *El Productor*,[213] por ejemplo, se ve una construida a base de varias escenas. En la parte inferior, unas figuras enmascaradas colgadas en patíbulos, una mujer llorando increpada por un policía. En la parte central, las figuras de los Mártires de Chicago, conducidos al patíbulo. En la esquina superior derecha, un obelisco conmemorativo con la fecha, 1871. En la parte superior izquierda, un hombre con un cartucho de dinamita, y en el centro y arriba, un sol que despunta con la palabra «Acordáos», enmarcada por una figura alegórica, y el cartel «Chicago, 11 de noviembre».

Otras alegorías empleadas por los libertarios son unas criaturas fantásticas que representan a sus enemigos. Se trata de serpientes, dragones alados, figuras monstruosas que epitomizan sus peores temores. Tal vez podemos encontrar una filiación directa de estos seres con las gárgolas y figuras fantásticas que carpinteros y canteros labraron en capiteles, bancos y oscuros rincones de iglesias medievales. La función de la gárgola medieval debe haber sido muy similar a la de estas visiones anarquistas: el exorcisar a los demonios. Su representación era una forma de superar el miedo y el odio, trayendo a plena consciencia el objeto de ese sentimiento. Así, en
119 «1° de Maig», de *La Tramontana*,[214] la burguesía aparece como asquerosa serpiente. En *El Corsario*,[215] un dragón alado, rodeado de armas y símbolos religiosos y capitalistas combate inútilmente contra una figura simbólica que representa La Anarquía.

Señalemos ahora uno de los recursos figurativos más empleados por los anarquistas: los contrastes. Éstos sirven fundamentalmente para subrayar dos formas de vida; dos líneas de conducta, dos partes de la lucha; dos tipos de gente: los buenos y los malos; los pobres y los ricos. Esta forma de presentación era tan utilizada por los ácratas que, a menudo, los dibujos aparecían divididos en dos partes contrastantes. «Familia y familia», se llama el dibujo de *La Re-*

71-78, 83, 124

vista Blanca.[216] Presenta a una familia burguesa, próspera y feliz, 99
cuatro miembros repartidos en la parte superior de la escena. En la parte inferior, la otra familia. En primer plano, una madre proletaria con su hijito llorando y acurrucado a su lado. Al fondo, un bote que se pierde en la lejanía conduce al marido a un barco. Es un emigrante. La figura de esta madre, a diferencia de la otra, se yergue sola, ocupando todo el tercio lateral izquierdo de la escena. Sobresale y domina con su soledad este triste acontecer. Se perfila ahora como jefe y único sostén de la familia, y su masiva figura protege al pequeñuelo que se arrima a ella en su desamparo.

La Anarquía solía presentar en cada número y en primera página un grabado doble basado en contrastes. En uno de ellos[217] se
ve a un burgués en la bañera: «Baño de placer —tres minutos— 37 77
grados». Al otro lado, un campesino sudando y trabajando bajo un sol abrumador: «Ducha de dolor —trece horas— 48 grados».

Estos contrastes señalan a menudo la diferencia que existe entre el trabajo que produce valores reales y el capital que se los anexiona. Se confiere en ellos al trabajo un valor en sí, y por ello el obrero o el campesino se ven siempre en el desempeño de su tarea, mientras la escena contraria muestra al capitalista disfrutando de la plusvalía, contando dinero, acarreando sacos de monedas, disfrutando del ocio. Podemos detallar «Armonías económicas».[218] En la prime- 124
ra escena, una guardagujas, temblando de frío, espera para dar la señal a un tren que avanza en la distancia. Al pie se lee «Los que hacen subir las acciones». Lo complementa una escena con una pareja de burgueses, en un cuarto cálido, tomando una taza de té. Abajo se lee, «Los que cobran los dividendos». Otro par de escenas completan la lección económica. Un campesino penosamente encorvado ata un haz de trigo en un campo. La leyenda dice: «Los que siembran». Al lado, la escena contraria, «Los que recogen», muestra a un gordo cura sentado ante opípara mesa.

Otra forma interesante de contrastes la encontramos en «Noche mala», en *La Anarquía*.[219] Allí el contraste se establece entre la imagen y el texto. El texto narra la triste navidad de una pobre familia proletaria. El dibujo muestra una mesa cubierta de manjares. Ante ella se sientan gordos y repugnantes burgueses, militares y curas. El pie termina lapidariamente la moraleja: «Para esta gente todas las noches son buenas».

Las ideas expresadas por medio de estos contrastes son avasalladoras en su pureza y falta de matices. Son modelos visuales que exponen todo. Nada se sobreentiende, todo se exagera. El mundo queda así iluminado por una luz nitidísima que revela el maniqueísmo que lo divide. El plano de contrastes adquiere así gráficamente

un valor inigualable al enfocar las críticas de la sociedad, mostrando las diferencias de clases esencialmente como una descripción de dos tipos de vida. Por un lado, las orgías, los despilfarros, el vicio, el parasitismo. Por otro, la miseria, la esclavitud, el hambre, el trabajo agotador.

El mundo, dijo Paul Claudel, está ante nosotros como un texto que debe ser descifrado. Para Claudel, la descifrabilidad del mundo nunca era puesta en duda, porque cada elemento de la realidad podía, al final, relacionarse con una «verdad» espiritual de la cual derivaba. En otro contexto, lo mismo acontece con los anarquistas, la realidad se refiere siempre a un mundo simple y sin ambigüedades: hay pobres y ricos, explotados y explotadores, buenos y malos, el pueblo y sus enemigos.

Conclusiones

La exposición y análisis de estas obras artísticas podría continuarse mucho más. Es éste un arte fecundo y variado, interesante por su inventiva, espontaneidad y sinceridad. Podemos, sin embargo, suspender aquí nuestro estudio para llegar a algunas conclusiones.

La teoría estética ácrata, se puede resumir en los siguientes puntos:

a) Entre los hechos característicos que esta estética implica, está la reaparición de una función ético-social del arte. De acuerdo con ésta, se exige el reconocimiento de la clase desposeída, de su lucha social y de sus ideales en la creación artística.
b) De este hecho deriva la crítica a un arte que pretende vivir de valores puros. Tal arte se considera propio de una clase en decadencia: la burguesía.
c) Esta estética pretende liberar al arte de todo tipo de canon estético.
d) Se pretende que el arte esté inmerso en la vida y siga orgánicamente el desarrollo del hombre en su progreso a la Anarquía.
e) La estética libertaria valora más el acto creador que la obra creada. Se considera el acto artístico espontáneo como una forma de acción social, apreciándose el arte de situación más que el logrado técnicamente. De ahí proviene una desmitificación de la obra artística consagrada, así como de los lugares donde se coleccionan: museos, salones, galerías.

f) Se postula el valor del artista espontáneo por encima del profesional.
g) Esta estética intenta liberar a la obra de arte de su calidad de mercancía sujeta a las leyes económicas de la sociedad.
h) Se considera al arte muchas veces en su contexto sociológico. Puede ser un arte individualista pero no alienado de la historia humana.
i) De esta estética deriva una noción colectiva, popular, del arte. Empleamos la palabra popular refiriéndonos a que es del pueblo, no sólo en el sentido de que éste lo origina, sino también en la manera como se propaga y como participa en sus formas de existencia.
j) Al plantearse en esta estética el problema de la naturaleza del arte destinado a estratos sociales antes excluidos, se plantea también otro concepto de «artisticidad», que se extiende a formas, a los instrumentos y útiles de la vida contemporánea en rápida mutación.
k) Hay un natural desprecio a un arte que no sea «útil», y se reafirma la artisticidad de aquellos campos más incorporados a la vida social: la arquitectura, la urbanística, por ejemplo.
l) Se rehabilita la noción del trabajo como arte.
m) De este concepto se parte para la revalorización artística de la maquinaria, con respecto a sus formas, su función y las características de sus productos. Es así como por primera vez, en la estética moderna, el mundo de la máquina, relegado por el capitalismo burgués al utilitarismo, afirma no sólo su potencia, sino además, su significación creadora humana a través de la interpretación artística.
n) La apreciación de la tecnología debe ser considerada en esta estética bajo otro aspecto más, su influencia en la creación y difusión artística masiva, que permite llevar a todos y por todos el arte. Ello da como consecuencia una praxis artística que permite la accesibilidad del goce y la creación artística a todos.

Debemos ahora discutir el intento anarquista de difusión masiva de la obra de arte. Como indicó el filósofo alemán Walter Benjamin,[220] la nuevas posibilidades de reproducción técnica en la época moderna hicieron que la obra de arte perdiese su aureola casi religiosa de producto único, destruyendo así el ritual de la apreciación artística. Los intentos anarquistas consiguen sacar a la obra de arte de lo que Adorno llamó «dialéctica feudal de señorío y servidumbre», en la que estaba resguardada.[221]

Cabe pues considerar al arte anarquista como enfocado hacia

la masa y compararlo con la actual cultura de masas. Es obvio, en tiempos modernos, que el arte mayoritario no se encuentra en museos ni galerías, pero es asimismo obvio que la actual cultura de masas de la clase media está dirigida desde arriba, hacia un público sin conciencia social caracterizada. Según Humberto Eco,[222] ello motiva que ese público sufra así ciertas premisas impuestas, sin tratar de llevar a cabo una renovación artística, adaptándose simplemente a una difusión artística homologable a lo ya conocido y transmitida a nivel inferior. Según ciertos escritores, la cultura de masas actual se basa en una apreciación tan sólo superficial de la obra de arte seria, carece de coincidencia histórica y no promueve el esfuerzo personal para la posesión de una nueva experiencia. Por ello, los medios de masas actuales son instrumentos de una sociedad que manipula a su público y no son por ello auténticamente populares.

Si consideramos la cultura artística anarquista en este contexto, se observa de inmediato que estamos tratando con un caso diferente. La cultura ácrata provenía de la masa misma, era consciente de su clase, de sus ideales y problemas, y nunca era impuesta desde arriba. Por lo demás, la pérdida del concepto de unicidad de la obra no traicionaba aquí el aspecto colectivo del arte, sino que lo reforzaba.

En los últimos años se ha discutido también la pregunta con que iniciamos este estudio: ¿Qué es el arte? Los postulados a los que llega un escritor moderno son muy similares a los en que desemboca la estética libertaria del fin de siglo. Pierre Francastel[223] concluye que la estética moderna debe nacer «de la variedad de grupos humanos», y así llegar a ser «el resultado de un trabajo colectivo en el cual participan sin violencias, coacciones o censuras... todos los trabajadores de la cultura, con el resto de los hombres, hacia su auténtica liberación». Es posible ver que las aspiraciones anarquistas son aún modernas y vigentes, y resumir con esas líneas una definición de su estética.

Para concluir nuestro estudio, queremos dar nuestra valoración de la obra artística libertaria. Valoración que puede ser considerada, en justa consciencia, como subjetiva y arbitraria. La visión gráfica anarquista es elocuente, popular, épica, violenta y optimista a la vez. Son obras de artistas comprometidos que no dibujaban para la eternidad, sino para la gente de su época, para sus compañeros de lucha. Descubren que la imagen puede también ser un arma, que, multiplicada y difundida, atrae la convicción más rápidamente que la palabra. Son artistas que tienen la responsabilidad de dar testimonio y, en éste, belleza y verdad se confunden en una expresión que exalta los valores del trabajo, la solidaridad, la lucha social.

Las obras anarquistas desvelan la verdad en escenas cotidianas. Los personajes se sitúan en la sociedad capitalista donde se enfrenta el pueblo y sus enemigos. Todo es signo allí para quien sabe descifrarlo, la fábrica, como fauce careada que mastica ejércitos de obreros mal pagados, las calles, recorridas por miserables. Los contrastes gráficos muestran yuxtaposiciones flagrantes que revelan antagonismos de clase. El trazo resume la cólera en el perfil de un burgués; la compasión y la generosidad, en la silueta de un desheredado.

Pero no siempre son pesimistas esos dibujos. También se expresa en ellos la dignidad del trabajo, la embriaguez del hierro, la poesía de la tecnología, la paz de la naturaleza, el deseo humano de justicia social. El sentido humano, social, ideológico se encuentra en toda la obra, se desprende de ella misma logrando una elaboración específicamente plástica.

A través de los siglos, el hombre ha sentido la necesidad de expresar gráficamente sus problemas, sus sueños e ideales sociales. Muchos artistas, los más tal vez, permanecieron indiferentes ante las injusticias, pero, otros muchos también, emplearon su arte como el arma más efectiva para combatir al Estado, satirizar a la Iglesia, denunciar la crueldad de la guerra, atacar la explotación. Goya y Daumier, Bosch y Holbein, Cranach, Brueghel, Hogart, Rowlandson, Gericault, Coubert, Seurat, Pissarro, Picasso: son sólo algunos nombres de aquellos que se comprometieron en la lucha. Nuestros artistas libertarios, en su mayoría anónimos, se unen a ellos. Algunas de sus producciones pueden no tener mucho mérito técnico. Los anarquistas podrían, tal vez, con más destreza y objetividad artística, haber llegado a una mayor armonía formal; pero esos artistas estaban en la primera fila de la lucha y creaban impulsados por sentimientos inmediatos. Esas obras artísticas, en apariencia simples pedazos de papel con curiosas marcas, realmente fueron, a pesar de ser tan casuales, importantes y preciosas. No es su realización técnica lo que prima, sino —por estar tejidos en la trama misma de sus problemas e ideales— su poder de conmover al pueblo, no sólo de deleitarlo o distraerlo, sino también de despertar, en lo más profundo de su consciencia, su fe en eternos valores humanos: justicia, dignidad, esperanza.

Ilustraciones

1

1 Dibujo de tipo vitalista. *Juventud*, 1, nº 13, 27 de marzo de 1903, pág. 1.

2 Los anarquistas celebraban como pioneros del progreso humano a científicos, exploradores, descubridores. *La Tramontana*, 12, nº 584, 7 de octubre de 1892, pág. 1. Número extraordinario para conmemorar el descubrimiento de América.

Principals navegants, descubridors y conquistadors d'América

TEATRO SOCIAL

◆ Año I ◆ — BOLETÍN DE LA COMPAÑÍA LIBRE DE DECLAMACIÓN — ◆ Núm. 1 ◆

BIOGRAFÍA

ENRIQUE IBSEN nació el 20 de marzo de 1828, en Skien (Noruega). Sus padres eran comerciantes en madera, principal comercio de aquella ciudad. En sus primeros años demostró grandes disposiciones para la pintura. A los 15 empezó á ganarse el sustento por sí propio, lejos de su familia, de aprendiz farmacéutico. Proponíase estudiar farmacia y cursar luego medicina. En 1848 escribió el primer drama, *Catalina*, llevando el pseudónimo de Brynjolf Bjarme. De aquí nace la febril actividad de Ibsen por la literatura. En el invierno de 1851 fué llamado á Bergen como poeta dramático del teatro nacional; al cabo de un año concedióle la Dirección de este teatro una pensión para visitar las ciudades de Kopenhagen, Hamburg, Berlín y Dresde, recibiendo en esta última grandes enseñanzas de la vida, que operaron un cambio radical en el joven dramaturgo. De vuelta del viaje, desempeñó el cargo que antes le confirieron, hasta el año 1862, que se anunció la vacante de dramaturgo del teatro de Kristiania, cargo que en reñidas oposiciones obtuvo, sirviéndole de bien poco para satisfacer las primeras necesidades, ya que era gratuito. Algunos amigos lográronle un destino en Aduanas, el que Ibsen rehusó. Publicaba en dicha ciudad un periódico, en el que combatía con intencionados artículos y epigramas las preocupaciones de aquella sociedad. Esta conducta, francamente noble, de despertar inteligencias, conquistóle las antipatías de los literatos mercenarios, que no se amoldaban á que un joven predicase contra las costumbres *sagradas* de sus abuelos. Mináronle el terreno en la dirección del teatro y combatiéronle encarnizadamente en la prensa burguesa—que para combatir la verdad siempre se presta hasta el extremo que Ibsen veíase escarnecido y mofado por todas partes (1). Debido á los maquiavelismos de literatos y periodistas, el pueblo de Cristianía llegó á creer que Ibsen era un enemigo de la sociedad. Antes que transigir con aquella *mayoría* estúpida, prefirió abandonar el país que tanto le odiaba, dirigiéndose primero á Roma, después á Alemania, y quedándose por último en la ciudad de Munich, donde actualmente reside. Sólo dos veces ha vuelto al país que le vió nacer, como de visita. De aquí viene que los noruegos le llamen *el hombre de la voluntad de hierro*.

ENRIQUE IBSEN

Cuando Ibsen empezó la serie de *dramas sociales*, cambió el verso por la prosa, revelándose en la primera, *La alianza de la juventud* (1869), gran prosista. Continuó en *Los pretendientes de la sociedad* (1877), *Casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882), *El pato silvestre* (1884), *Rosmersholm* (1886), *La dama del mar* (1888), y últimamente *Hedda Gabler*, *El pequeño Eyolf*, *El arquitecto Solness*, y *Brand*.

En el estreno en Alemania de *Casa de muñecas*, el traductor viúse obligado á cambiar el final. Aquel público no concebía que una mujer—Nora—tenga la *audacia* de abandonar—aunque le sobre la razón—marido é hijos. Los escritores del chiste—léase sin ideas—sacaron gran partido de dicha obra ridiculizándola en dos ó tres parodias que por aquellos días tuvieron espectadores. Por no ser menos, la aristocracia de Berlín protestó también, haciéndose de moda en las *soirées* cambiarse tarjetas que decían: «Se suplica no se hable de *Casa de muñecas*». En la actualidad se representa tal como está el original, siendo Ibsen el autor predilecto del público alemán. En Inglaterra los *ibsenistas* son en mayoría, dándose el caso que éstos impongan al dramaturgo noruego con los puños. Uno de los más apasionados admiradores del autor escandinavo, el duque de Sajonia-Meiringer, hace representar las obras de Ibsen en su teatro particular.

Ibsen, como todos los innovadores, ha tenido que luchar año tras año contra un público que tiene las «fuentes intelectuales envenenadas», siendo aún combatido por los escritores que padecen atrofia cerebral.

La labor de Ibsen es fecunda: ha despejado, ha despertado inteligencias, ha emancipado, ha hecho más: ha *creado* un teatro sociológico.

Uno de los rasgos más característicos de su personalidad—que son muchos—es la última visita á París. Interviewado por un emborronacuartillas de *Le Petit Journal* la opinión que le merecía la personalidad literaria de Emilio Zola, contestó: «Aprecio á Zola el bien que ha hecho á la humanidad con sus libros; pero entre él y yo media un siglo de despreocupación: Zola es socialista autoritario, y yo soy anarquista revolucionario.»

Tal es Ibsen: un hombre entero. Afirma verdades, no importándole que le combatan, que le insulten; tiene el valor de sus convicciones. No discute, pues entiende que lo que afirma es una verdad inconcusa, y espera, como hombre convencido, que sus obras se impondrán. No escribe por el arte: presenta problemas, que transporta al teatro para hacer ciencia. No es un autor dramático: es un filósofo. No deleita: apasiona. Un sí, admirador ha dicho que á cada nueva lectura crece el atractivo de sus obras. Es un defensor acérrimo de la mujer libre, y nadie como él ha solucionado dicho problema con más lógica y radicalismo.

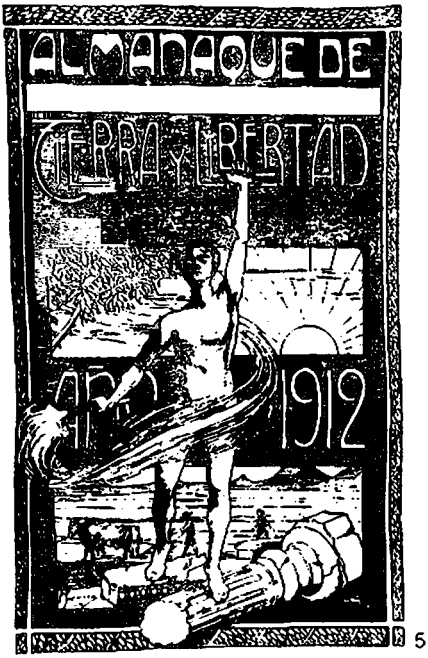
Tal es, en resumen, el hombre cuyo grabado publicamos.

(1) De una carta que en aquel entonces dirigía á un amigo entresacamos el siguiente párrafo:

«Yo estaba hasta cierto punto en pie de guerra frente á la sociedad que frecuentaba y que me envolvía con sus pequeñeces y mezquindades. Era forzoso en mi combatividad. No podía callar.»

3 Periódico dedicado exclusivamente al teatro. *Teatro social*, nº 1, 23 de mayo de 1896, pág. 1.

4



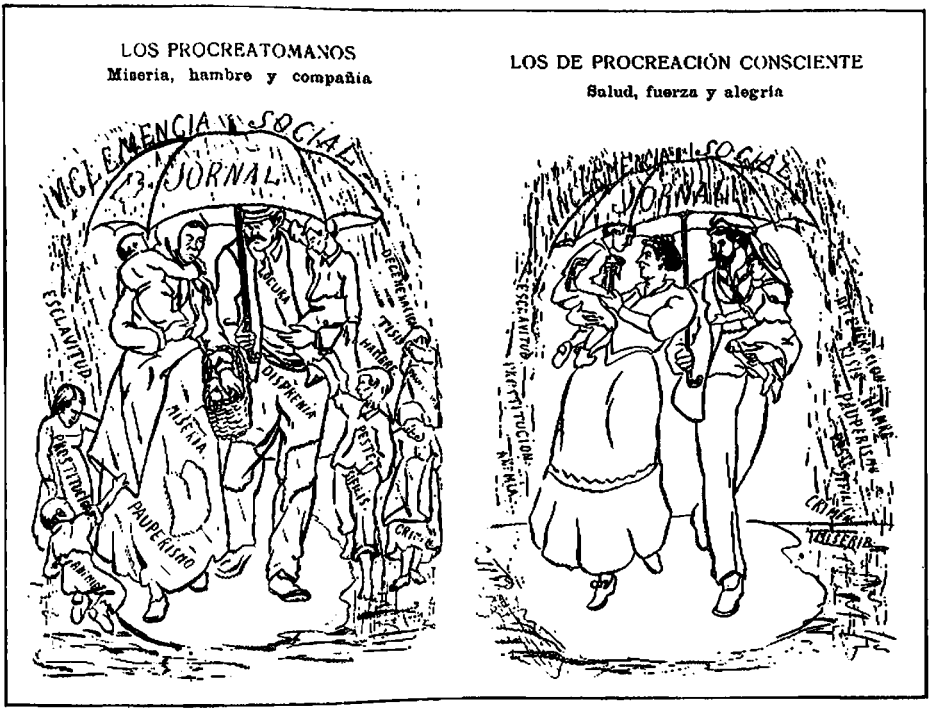
5

4 Sello emitido para conseguir fondos para la campaña de revisión del proceso de Montjuich, fecha aproximada 1890.

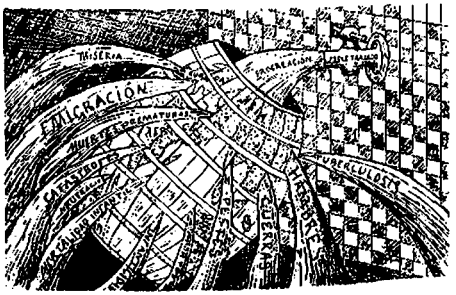
5 Portada del *Almanaque de Tierra y Libertad para 1912*, por Fagristá.

6 Cartel de Fagristá en conmemoración de Ferrer. 70 × 50. Color. 1909.

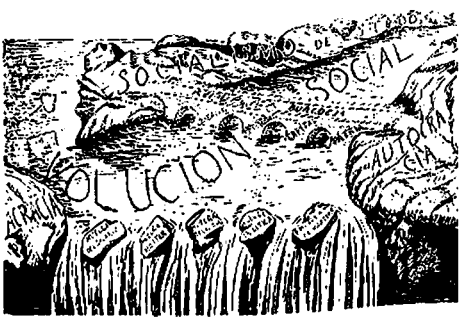
6



7



8



9

7-14 El tema del control de la natalidad y la contracepción en las artes anarquistas. 7: *Salud y fuerza*, 3, nº 6. 1906, págs. 56 y 57. 8: *Idem*, 3, nº 5, 1906, portada. 9: *Idem*, 3, nº 6, 1906, portada. 10: *Idem*, 3, nº 8, 1906, portada. 11: *Idem*, 4, nº 5, 1907, contraportada. 12: Temática científica en el arte anarquista. Estos temas permitían desmentir la teoría del origen divino del hombre. *Idem*, 4, nº 9, enero de 1907, pág. 103. 13: *Almanaque de Tierra y Libertad para 1911*, pág. 142. 14: *Salud y Fuerza*, 5, nº 20, 1908.

Año III — 1906 — Núm. 8

SALUD y FUERZA

Fundador:
LUIS BULFFI
(1901)

PROCREACIÓN
CONSCIENTE
y LIMITADA

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA
DE LA
LIGA DE REGENERACION HUMANA

CONCURSO Núm. 4 — Al que nos remita un artículo ilustrando el significado de este grabado se le regalará una obra de nuestra Biblioteca y el mejor escrito se publicará en los siguientes números

ADMINISTRACIÓN: PLAZA COMERCIAL, 8.—BARCELONA

Suscripción anual: España, 1'50 Ptas. Extranjero, 1'80 P^as

NÚMERO SUELTO 10 CTS.

CLINICA DE "SALUD Y FUERZA"

Urgel, 92, principal, 2.ª (Chaflán Diputación)

HORAS DE CONSULTA

De doce á una: Medicina general.—De cuatro á seis y media: Enfermedades de la mujer y de la sangre.—De seis y media á siete y media: Cirugía general.—De siete y media á nueve: Enfermedades venéreas.

Servicio gratuito para nuestros suscriptores de la localidad; los de provincia, consulta gratuita por correspondencia, encerrando un sello para la contestación.

Prevenimos la conducta á los que no sea número de la misma.

Toda correspondencia de consulta médica sobre cualquier asunto dirigirse á la Clínica.

CONOS PRESERVATIVOS del sudoroso y de las enfermedades sexuales, del Dr. Mecnaz. Caja conteniendo doce conos: 2'50 pesetas

Formolodor Veignault este poderoso, propio para las inyecciones vaginales. Medalla de oro en la exposición de Higiene, de París. Tubo conteniendo 15 pastillas: 2,50 pesetas

DE VENTA: Centro de especialidades farmacéuticas de J. Segalá, Rambla de las Flores.

El Obturador Uterino evita los embarazos, esterilidad, ...

Corte vertical medio de la pelvis. a Pared abdominal. b Vejiga. c Útero. d Obturador uterino en todo su posible desarrollo. e Entrada vagino-uterina. f Ano.

Se recomienda en todo en general y en los casos de estrecheces pélvicas, anomalías en el desarrollo de los huesos de la misma, en tumores, aplicación parabólica, salpingitis, etc., etc.

¡Señoras! Con frecuencia, después de un parto laborioso, el médico os dice:

Si queda embarazada de nuevo corre usted peligro de muerte.

Si queréis salvaros de tan terrible amenaza usad el

El Obturador Uterino ...

Para los suscriptores de Salud y Fuerza presentando la tarjeta ó por carta, le cuesta el mismo de la inferior. Aparato especial y ... series: 8 pesetas. (Franco de porte 9 Pesetas)

El obturador uterino reemplaza ventajosamente á todos los pessarios.

Depositario: Dr. Querol Penda S. Antonio, 96, 1.º, 1.ª, BARCELONA

11

...ciéndose indemnes á pesar de las inclemencias que su habitación les ha prodigado.

Fig. II.—Gibón, los cuidados de la madre. Naturaleza de la edad. Grupo fotográfico del Museo de Historia Natural de Londres.

...ORANGUTAN, Simia Satyrus Linn., Homunculus Cuvier. Museo de Historia Natural de Londres.

Se ven niegan aún ni los más adversos, ...ercación. Nadie desconoce sus costumbres y si por ejemplo las negras ven en el chimpancé

Gibón — Orangután — Chimpancé — Gorila — Hombre

Chimpancés-niños de seis semanas, según Huxley

regir dades intelectivas y hoy todos están sometes en asignárselas, fundados en los dos que estos cuadrumanos ejecutan y que rece no son propios de mamíferos que ngen, en virtud de su desarrollo cerebral, parecé un pariente degenerado suyo por sus hábitos de lubricidad, en el formidable gorila. El rey de los bosques, un sátiro mitológico, es porque apartándose de la verdad, se ha fantaseado tanto acerca de la vida de

12

13

Recuerda á la materia, el voto de castidad

Obra Nueva

Las guerras y la densidad de la población

Próximamente la Biblioteca Editorial Salud y Fuerza, obsequiará á nuestros suscriptores con un ejemplar de esta nue-

Dr. J. Rutgers

va obra original de nuestro querido amigo y colaborador el doctor J. Rutgers.

14

SERIE I. N.° 1.

La Huelga Revolucionaria

FABRICANTE.—¡Ah!... ¿huelga?
BANQUERO.—Estos males se curan con el Maüser.
COMERCIANTE.—No, no que con esto, no haremos más que precipitar los acontecimientos.

15

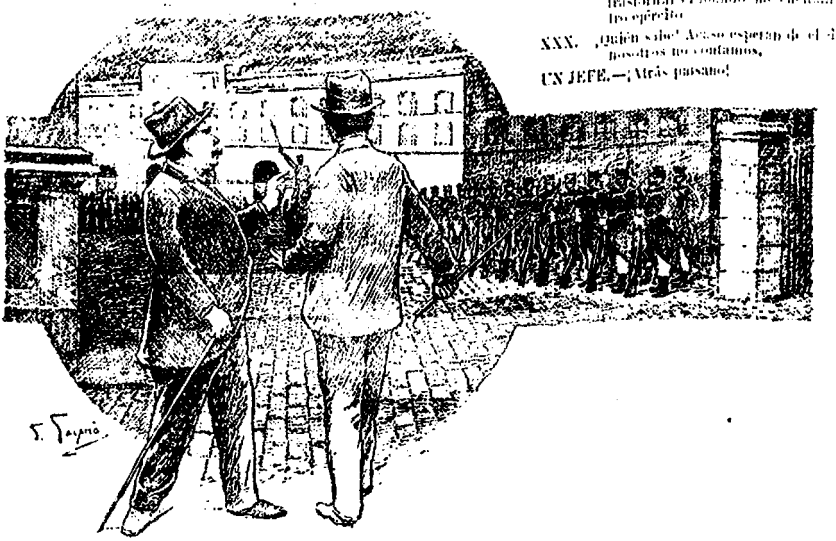
SERIE I. N.° 2.

LA HUELGA REVOLUCIONARIA.

XXX.—¡Vamos compañeros! Estos infames [illegible] trasformar el hombre no cuentan con todos los obreros.

XXX.—¿Quién sabe? Aquí no esperan de [illegible] nosotros no contamos.

UN JEFE.—¡Atrás paisano!



16

15-20 Serie de seis postales, *La Huelga Revolucionaria*, publicadas por *El Productor*, Barcelona 1905.

LA HUELGA REVOLUCIONARIA

17

INDIGNACIONES EN UN HOGAR BURGUÉS

Recuerdos del pasado, tiempos de miseria y opresión, cuando los trabajadores luchaban hasta hacerse con el dominio, [illegible] y conseguían el último que [illegible] por la fuerza de sus músculos, y la horizontal [illegible] del [illegible] de Madrid, o

—¡Se dice que la revolución nos trabaja!

—¡No importa! A los que se fíjben del mañser y del presidio ya los arreglaré yo cuando vuelvan al telar.

18

Serie I LA HUELGA REVOLUCIONARIA Num. 5

La criada, de vuelta de la plaza sin provisiones, por expropiación revolucionaria en el camino, llama á la puerta.
El señor (temblando). — ¿Quién va?
La señora (tiritando). — ¡Ya están ahí! ¡No abras!
La señorita (haciendo aguas). — ¡Socorrooo!

20

21

21-22 Fotografía (aprox. 1890) y portada de *La Revolución Social*, I nº 5, 11 de noviembre de 1889, conmemorativas de los Mártires de Chicago.

AÑO I. BARCELONA 11 DE NOVIEMBRE DE 1889. NÚM. 5.

LA REVOLUCIÓN SOCIAL

Órgano Comunista-Anárquico

Contra la cobarde opresión de la burguesía, la insurrección es un derecho.

● Suscripciones: ● ESPAÑA Un año, DOS ptas. Semest. UNA pta. ● EXTERIOR los mismos precios, más el coste de franqueo

Á FORTUNATO SERANTONI la correspondencia y cambios ● Calle de Magallanes—13,—BARCELONA

● Advertencias: ● LAS Suscripciones, por anticipado, en papel ó letras de fácil cobro ● SE admiten timbres postales

El domingo 10 de Noviembre, á las nueve de la mañana, en el Circo Ecuestre Barcelonés, sito en la Plaza de Cataluña, tendrá lugar un

GRAN MEETING

en conmemoración de los anarquistas ahorcados en Chicago el 11 de Noviembre de 1887 por la burguesía republicana.

11 DE NOVIEMBRE DE 1887

¡¡Gloria á los Mártires de Chicago!!

¡¡¡Odio á muerte á sus asesinos y verdugos!!!

Hoy conmemoran los trabajadores del mundo entero los cuatro ejecutados: Parsons, Engel, Fischer y Spies; el horrible suicidio, en su propio calabozo, del heróico Lingg, que prefirió quitarse la vida, á que sus verdugos se dieran el placer de ahorcarle, y tres penados á trabajos forzados, por conmutación de la sentencia de muerte: Schwab, Fielden y Neebe.

No hemos de hacer la historia, pues ya es sabida, del inicuo proceso que motivó la sentencia de muerte de estos siete héroes, para eterno baldón de los infames jueces que la decretaron con notoria venalidad é injusticia; para eterno baldón, asimismo, pues nada pudo probarse en contra de ellos, de esa repugnante y asquerosa burguesía americana de los Estados-Unidos, y de su asquerosa y repugnante República; por que la República es el odioso reinado de la burguesía estúpida y malvada, reinado más odioso, ciertamente, que el de un monarca, pues éste no engaña al pueblo con los sarcásticos y mentirosos lemas de Libertad, Igualdad y Fraternidad; lemas escogidos y rebuscados con cinismo, por la gran bestia mesocrática, para embrutecer á los pueblos y burlarse de su candidez, despues de haberles hecho creer que son soberanos; pero, sí, es nuestro deber recordar en este día, los sucesos memorables de la huelga de los trabajadores de Chicago y Milwaukee, para enseñanza de la clase obrera y que tenga presente lo que puede esperar de la República, por avanzada que se llame.

En abril de 1886, los llamados *Caballeros del trabajo* decidieron organizar una huelga para reclamar las ocho horas por jornada de trabajo, y aumento en el salario.

Acordóse la huelga por las secciones de esta asociación, impuesta por la clase obrera americana. El trabajo fué suspendido en muchas fábricas, y aceptadas las condiciones de los huelguistas por algunos industriales. Sólo la fábrica de Mac-Cornick siguió trabajando.

En la tarde del 3 de mayo, una multitud de siete á 10,000 hombres se dirigió á la fábrica para incitar á los obreros á abandonarla.

En la fábrica, la policía estúpida, al servicio siempre de intereses contrarios á los suyos, había levantado barricadas, mostrándose así agresiva y dispuesta á atacar á su propia familia los trabajadores, por defender los intereses de los capitalistas, sus enemigos, pues ellos son también explotados, á cambio de un sueldo mezquino que no remunera los sacrificios, vigilancia y exposición de la vida que exige su organización vilipendiosa.

El pueblo respondió, dignamente, á esta marcada provocación, con una lluvia de piedras y con alguna descarga de rewolver.

Renuévase la lucha el 4 de mayo, de la que resultan un polizonte y dos obreros muertos y varios heridos de una y otra parte.

El mismo día, un periódico de la clase obrera de Chicago, publicó este notable llamamiento á un meeting, para el día siguiente:

«¡La guerra de clases ha empezado ya. Ayer se fusiló á los trabajadores delante de la fábrica de Mac-Cormick. Su sangre grita venganza!

»¿Quién puede dudar que los tigres que nos gobiernan, están ávidos de sangre de los trabajadores?

»Pero los trabajadores no son carneros. Al terror blanco, responderán por el terror rojo.

».Más vale la muerte que la miseria!

»Si se fusila á los trabajadores, respondamos de manera que ellos se acuerden por largo tiempo.

La necesidad nos hace gritar ¡á las armas!

Ayer las mujeres y los niños lloraban á sus maridos y á sus padres fusilados, en tanto que en los palacios se llenaban los vasos de vinos costosos, y se bebía á la salud de los bandidos del orden.

».Cesad de llorar los que sufrís!

»¡Tened corazón, esclavos! ¡Insurreccionaos!»

Esta sentida y lógica proclama, surtió su debido efecto.

Ya sabemos cómo en el meeting, hablaron sucesivamente, cumpliendo con su deber y su conciencia, Spies, Parsons y Fielden. Durante el discurso de este último, llegó la noche; entonces 125 polizontes, armados de fusiles, se adelantaron en columna de 10 de fondo, muy esparcidos, ocupando todo el espacio que pudieron, seguidos de otra columna de 250 hombres.

En este momento una bomba lanzada por la multitud entre la segunda y tercera fila, hizo caer de 21 á 24 hombres, mordiendo el polvo ocho. La columna se desbandó; pero sucediéronse otras nuevas, haciendo un fuego graneado sobre la multitud, y cuando se retiraron, dejaron 80 muertos sobre la plaza que fué teatro de esta matanza.

Tales son los hechos que motivaron la condenación de nuestros inolvidables compañeros, y que claman venganza contra la inicua é hipócrita burguesía de aquella falaz República.

La infame y criminal burguesía y sus criminales estadistas y hombres de gobierno, como todos los representantes, aquí y allá y en todos los países, del orden de la explotación del trabajo, de la explotación y autoridad político jurídica del hombre sobre el hombre y contra el hombre, mintiendo derechos y libertades, que nadie puede darlos ni quitarlos, pues son inherentes á la especie humana, no ha vacilado, ni vacila, ni vacilará jamás en producir hecatombes cuando el pueblo, en uso de su sacratísimo derecho de insurrección, contra los vejámenes y arbitrariedades de que es eternamente víctima, vaya á reivindicar algo, por poco que sea, de lo que le pertenece.

Todas las formas de gobierno, conocidas y por conocer, son y representan sistemas conservadores y sanguinarios del orden económico, que trata de perpetuar por la fuerza, las iniquidades é injusticias sociales que el dominio del capital y de la propiedad individual de los menos, produce contra los más para mantenerlos en el despojo.

Pero esto nos afirma cada vez más en nuestras ideas y propósitos, en la guerra que declarado habemos al capitalismo por todos los medios y modos que estén á nuestro alcance: en nuestra condición y conciencia de oprimidos, todos legítimos, desde que el proletariado entero, aleccionado por los continuos desengaños de los prohombres de los partidos avanzados, pródigos históricamente en promesas, que no realizan ni han de realizar en el poder, tomó la determinación enérgica y revolucionaria de separarse de los partidos políticos, declarando, que la emancipación de la clase obrera debía ser obra de los trabajadores mismos.

Desde entonces, las fracciones republicanas perdieron, afortunadamente para la Revolución verdad, considerables fuerzas populares, y en vez de sumar, continúan siempre restando; sólo los inconscientes permanecen fieles á esa bandera de farsa.

Aquella determinación, aquel acuerdo lógico y natural que penetró con la impetuosidad de la chispa eléctrica en la conciencia de la clase obrera de todas las regiones del mundo, iluminando su inteligencia y dando calor y vida propia á su organización, verdaderamente revolucionaria, fué producto del determinismo de la situación antagónica de la sociedad actual, en que existen mezclados y confundidos intereses en pugna, ocupados y ocupantes, explotados y explotadores, trabajadores y burgueses, pobres y ricos, y que era un absurdo y contrasentido funesto, permaneciesen compactos y ligados por aspiraciones comunes, imposibilitando así todo procedimiento, toda consecuencia positiva que pudiera venir en beneficio de los débiles y sometidos, eternamente burlados en sus justas esperanzas.

Era necesario, en efecto, deslindar los campos, distinguir estas diferencias, formar y desenvolver las verdaderas y genuinas huestes revolucionarias, y presentar la línea de batalla de los oprimidos contra los opresores; el combate franco, decidido y tenaz de clases, es decir, de los esclavos rebeldes contra sus soberbios señores, sin que los primeros se dejaran sorprender por el disfraz ó colorido político con que los segundos, á causa de la desigualdad de clases y condiciones, tratan en todo tiempo y circunstancia, de sobreponerse y dominar, subalternizando siempre al trabajo y á los trabajadores, para sus medros y explotaciones, y esto á todo trance, desconociendo el progreso, á pesar de sus decantados derechos individuales que, al persistir las iniquidades é injusticias sociales, resultan, evi-

Á LOS ANARQUISTAS

AHORCADOS EN CHICAGO POR LA BURGUESÍA REPUBLICANA

PROMETEN

COMPLETA É INEXORABLE VENGANZA

LOS ANARQUISTAS ESPAÑOLES

Si unidos todos los productores hicieran lo que estos perros, ¿habrían de comer los que no trabajan en algo más?

23

La ciencia aplicada á la custodia de la "sagrada,, propiedad.

25

23-25 Interesante uso de la historieta por los anarquistas. En un medio iconográfico narrativo, la secuencia de imágenes ilustra alguna tesis en particular. El lance humorístico coadyuva a la moraleja de la historia.

26

27

28

26-44 Cabeceras de algunos de los numerosísimos periódicos libertarios. 26: *Cultura Libertaria*, Ferrol, 3 de diciembre de 1912, I, nº 8. 27; *La Protesta*, 4, nº 131, La Línea de la Concepción, 17 de mayo de 1902. 28: *La Idea Libre*, 3, nº 91, Madrid, 25 de enero de 1896. 29: *La Tramontana*, 10, nº 474, Barcelona, 29 de agosto de 1890. 30: *El Látigo*, I, nº 6, Baracaldo, 16 de noviembre de 1912. 31: *Solidaridad Obrera*, 5 época 2ª, nº 39, Barcelona, 4 de noviembre de 1910. 32: *Solidaridad Obrera*, I, nº 1, Barcelona, 19 de octubre de 1901. 33: *El Cosmopolita*, I, nº 3, Valladolid, 24 de agosto de 1901. 34: *Adelante*, 2, nº 41, Santander, 8 de febrero de 1903. 35: *Ravachol*, I, nº 2, Sabadell, 11 de noviembre de 1892. 36: *La Autonomía*, I, nº 36, Sevilla, 23 de septiembre de 1883. 37: *La Voz del Cantero*, 8, nº 125, Madrid, 5 de enero de 1907. 38: *La Protesta*, I, nº 2, Valladolid, 12 de agosto de 1899. 39: *El Combate*, I, nº 5, Bilbao, 12 de diciembre de 1891. 40: *La Controversia*, I, nº 4, Valencia, 19 de agosto de 1893. 41: *La Nueva Idea*, I, nº 1, Gracia (Barcelona), 23 de febrero de 1895. 42: *El Chornaler*, 2, nº 24, Valencia, 31 de mayo de 1884. 43: *La Revancha*, I, nº 1, Reus, 4 de septiembre de 1893. 44: *La Alarma*, I, nº 2, Reus, 31 de agosto de 1901.

ANY XIII — BARCELONA 21 JULIOL DE 1893 — NÚM. 6[illegible]

No més drets sense devers.
No més devers sense drets.

Els drets individuals són imprescriptibles, llegislables é INGARANTIBLES. • Legislar la Llibertat baix pretext de garantirla, és cometre atentat contra ella. • La llibertat propia acaba allí hont comensa la llibertat ajena. És lícit, doncs, al individuo fer tot lo que no perjudiqui á un altro. • L'embrutit milionari que baix pretext de mentida moralitat y á la sombra de sas riquesas mal adquiridas perseguéix á qui critica sos vicis y la societat qu'els consent, és un dels sers més envilits, degradats y despreciables de la Naturalesa. •

LA TRAMONTANA

PERIÒDIC POLÍTIC VERMELL

LA TRAMONTANA defensa els principis liberals més avansats, sense mixtificacions ni atenuants de cap mena, tant si es veu perseguida per hipòcritas farsants, com si sent l'aplauso de la gent verdaderament honrada y digna. • LA TRAMONTANA en política defensa sempre al més avansat contra el més reaccionari, y sosté la necessitat d'una gran reforma social que transformi el modo de ser del productor, avuy supeditat al capitalisme. • LA TRAMONTANA no està afiliada á cap partit, servint els interessos generals de la llibertat sens compromisos ni preocupacions de sectari.

La salut del poble és la suprema lley — LA TRAMONTANA és el periòdic qu'es publica en idioma català més avansat en ideas políticas, religiosas y d'economía social — El Treball és la primera necessitat

PREUS DE SUSCRIPCIÓ	ADMINISTRACIÓ: Carrer de Ponent, n.º 1, 1.er, BARCELONA	PREUS DE VENDA
Espanya, 1 pesseta trimestre.—Estranger, 2	Pe's pagos s'admeten libransas del Giro Mútuo, lletras de fácil cobro y sellos de 15 centims. No s'admeten libransas especials de periòdics.	Número solt, 5 céntims.—30 exemplars, 1 pta.
Las suscripcions es pagan per anticipat		*Surt á llum puntualment cada divendres*

29

Año 1 — Baracaldo 16 de Noviembre de 1912 — Núm. 6

EL LATIGO

Defensor de todos los oprimidos.—Publicación quincenal

Int. Instituut Soc. Geschiedenis Amsterdam

Suscripción . . . 0,10 céntimos trimestre	Redacción y administración:	Número suelto . . . . . 5 céntimos
Un año 1,20	Escuelas, núm. 2, 2.º—Baracaldo	Paquete de 30 ejemplares . . 1 peseta

30

Año IV — Barcelona 4 de Noviembre de 1910 — Epoca 2.ª—Núm. 39

SOLIDARIDAD OBRERA

Periódico Sindicalista órgano de las Sociedades Obreras — Redacción y Administración Merced 19 principal-Barcelona — Número suelto 5 cts.

31

Año 1.º - Número 1 — Barcelona 19 de octubre de 1907

SOLIDARIDAD OBRERA

ORGANO DE LAS SOCIEDADES OBRERAS

32

Año 1. — Valladolid 24 de Agosto de 1901. — Núm. 3

EL COSMOPOLITA

Sale todos los sábados. — OFICINAS: Panaderos, número 18 — Número suelto 5 céntimos.

33

AÑO II — NÚM. 41

ADELANTE

SOLIDARIDAD — CIENCIA

DIRECTOR. DIEGO CORTAZAR. Travesía de San Mateo, número 1, 1.º

Semanario sociológico obrero

APARECE LOS DOMINGOS

Santander 8 de Febrero de 1903

Toda la correspondencia á JUAN BLANCO. Calle de Consolación, 9, 2.º SANTANDER

34

Año 1. — SABADELL 11 NOVIEMBRE DE 1902. — Núm. 2.

SUSCRIPCIÓN VOLUNTARIA

RAVACHOL

ADMINISTRACIÓN Huerta Nueva, 79, 1.º

PERIÓDICO ANARQUISTA

35

Año I. — Sevilla 23 de Setiembre de 1883. — Núm. 36.

VERDAD, Moralidad, Justicia Y PROGRESO

NO MÁS DERECHOS SIN DEBERES

LA AUTONOMÍA

DERECHO al íntegro producto DEL TRABAJO

NO MÁS DEBERES SIN DERECHOS

ECO DEL PROLETARIADO

36

La Voz del Cantero

PERIODICO QUINCENAL

Organo de la Sociedad de Obreros Canteros y Similares de Madrid

Y DEFENSOR DE TODOS LOS OPRIMIDOS

Hoy, como hace dos mil años, el trabajador es esclavo de los hombres y de las cosas: produce para que otros consuman, da su ... para la defensa de unas leyes hechas ... y vierte su sangre para conservar la independencia de una patria en que ... en la que ... más que ... de tierra el día en que deja la pesada carga de su vida.

Fernando Garrido.

La correspondencia al Director, Costanilla de los Angeles, núm. 1, principal.

37

LA PROTESTA

Literatura ✻ Arte ✻ Ciencia ✻ Sociología.

Año I. — Núm. 2. DIRECCIÓN PROVISIONAL: LISTA DE CORREOS - VALLADOLID 12 de Agosto de 1899.

38

Año I. Bilbao 12 de Diciembre 1891 Núm.

EL COMBATE

PERIÓDICO ANARQUISTA

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA.

FUERA DE ESPAÑA.

Queremos luz, mucha luz.

Dirección por correo: Vicente García. Lista de correos.

Las letras de giro á M. Díaz.

39

Año I. Valencia 19 de Agosto de 1893. Núm. 4.

LA CONTROVERSIA

PERIÓDICO DE ESTUDIOS SOCIALES

SE INSERTARÁN LAS REFUTACIONES DE TODO CUANTO PUBLIQUE ESTE PERIÓDICO

SE REPARTE GRATIS | SALDRÁ CUANDO PUEDA | VIVE DE LA SOLIDARIDAD

VALENCIA.—CALLE TEJEDORES, 41, 2.º, 1.ª—VALENCIA

40

Año I — 23 Febrero de 1895 — Núm. 1

Disfruta y has disfrutar sin hacer daño ni á ti ni al prójimo. Esta es la verdadera moralidad.

Champfort

LA NUEVA IDEA

El primero que dijo es mio, fue el primer ladrón

Proudhon

Saldrá cuando pueda | Dirección: Calle de Mendez-Nuñez, 9, 2.°, 2.ª; GRACIA | Cada cual según sus fuerzas

41

Añ II. — Valensia 31 de Maig 1884. — Núm. 24.

EL CHORNALER

Periodic defensor dels que treballen y no menchen

42

Año I. — *Reus 4 de Septiembre de 1893* — *Núm. 1*

Vive de la solidaridad

LA REVANCHA

Saldrá cuando pueda

PERIODICO COMUNISTA-ANÁRQUICO

La correspondencia: calle de San Benito, número 14—Reus

43

La democracia ¡cosa rara! empieza á admitir la soberanía absoluta del hombre, su única base posible; más rechaza aún esa ANARQUÍA, *que es una consecuencia indeclinable. Sacrifica la lógica, como los demás partidos, ante los intereses del momento, ó cuando no, considera legítima la consecuencia, por no comprender la conservación de la sociedad sin un poder que la gobierne. Este hecho es sumamente doloroso. ¡Se reconocerá, pues, siempre mi soberanía sólo para declararla irrealizable! ¡No seré nunca soberano sino de nombre? ¡Con qué derecho combatiré entonces á los que combaten mi sistema!*

Yo, que no retrocedo ante ninguna consecuencia, digo: EL HOMBRE ES SOBERANO, *hé aquí mi principio;* EL PODER ES LA NEGACIÓN DE SU SOBERANÍA, *hé aquí mi justificación revolucionaria;* DEBO DESTRUIR ESTE PODER, *hé aquí mi objeto. Sé de este modo de donde parto y adonde voy, y no vacilo.*

F. PI Y MARGALL.

Int. Instituut
Soc. Geschiedenis
Amsterdam

44

LA TRAMONTANA

¡En celebració de la diada!

Conferencia pública

sobre

Lo 1.r de Maig y 'l problema social

organisada per LA TRAMONTANA y que's donará en lo

Teatro de Novedats

lo dia 1 de Maig á las 10 en punt del matí.

Lo director d'aquest periódich J. Llunas desenrotllará las següents materias en aquesta conferencia: Lo 1.r de Maig y las 8 horas de treball; sas conseqüencias. Cóm s'ha format lo problema social. Cóm s'l pot detindre. Cóm s'l pot resoldre. Socialisme y anarquisme. Comunisme y Colectivisme. Procediments que poden portar una Revolució social. Condemnació del dinamitarisme, per l'analisis desapassionat dels únichs resultats que pot produhir.

45

EL PRODUCTOR

PERIODICO ANARQUISTA

SUSCRIPCION

NUMERO SUELTO: 5 CENTIMOS

Conferencia anarquista en Chicago

46

BANDERA SOCIAL

Semanario Anárquico-Colectivista.

18 DE MARZO DE 1871

DECIMOCUARTO ANIVERSARIO DE LA COMMUNE

47

45-55 Ejemplos de tipografía en periódicos. 45: *La Tramontana*, 12, nº 561, Barcelona, 29 de abril de 1892. 46: *El Productor*, 7, nº 364, Barcelona, 17 de agosto de 1893. 47: *Bandera social*, 1, nº 5, Madrid, 15 de marzo de 1885. 48: *Los Desheredados*, 3, nº 127, Sabadell, 1 de noviembre de 1884. 49: *La Unión Obrera*, I, nº 2, 21 de enero de 1896; 50: *El Grito del Pueblo*, I, nº 10, 9 de septiembre de 1886, San Martín de Provençais (Barcelona). 51: *Espartaco*, 1, nº 1, Barcelona, 11 de noviembre de 1904. 52: *El Eco de Ravechol*, 1, nº 3, Sabadell, 21 de enero de 1893. 53: *El Porvenir Social*, 2, nº 10, Barcelona, 28 de abril de 1895. 54: *El Proletario*, 1, nº 3, Sant Feliu de Guixols, 14 de marzo de 1890. 55: *Acracia*, 2, nº 23, Barcelona, noviembre de 1887.

Los Desheredados

PERIÓDICO DEFENSOR DE LA FEDERACIÓN ESPAÑOLA DE TRABAJADORES

J. LOPEZ MONTENEGRO

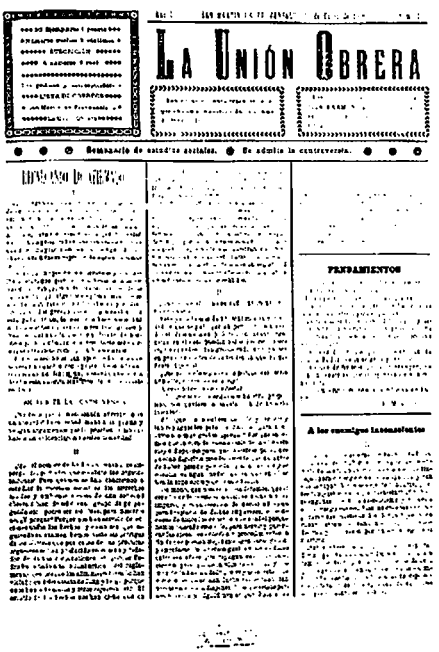
ANUNCIO.

LA ASOCIACIÓN DE LA MUJER

48

LA UNIÓN OBRERA

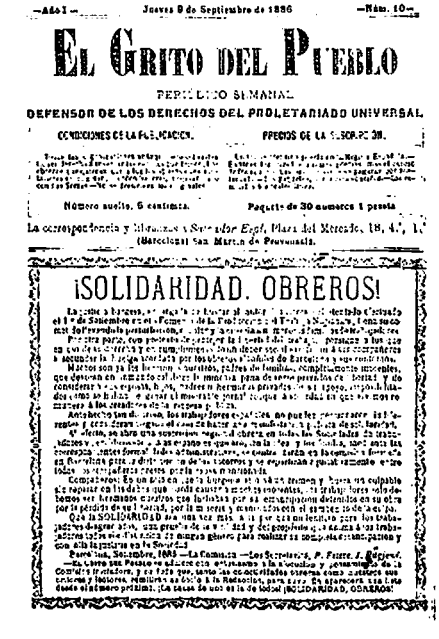
Semanario de estudios sociales. Se admite la controversia.



PENSAMIENTOS

A los enemigos inconsecuentes

49



—Año I— Jueves 9 de Septiembre de 1886 —Núm. 10—

EL GRITO DEL PUEBLO

PERIÓDICO SEMANAL

DEFENSOR DE LOS DERECHOS DEL PROLETARIADO UNIVERSAL

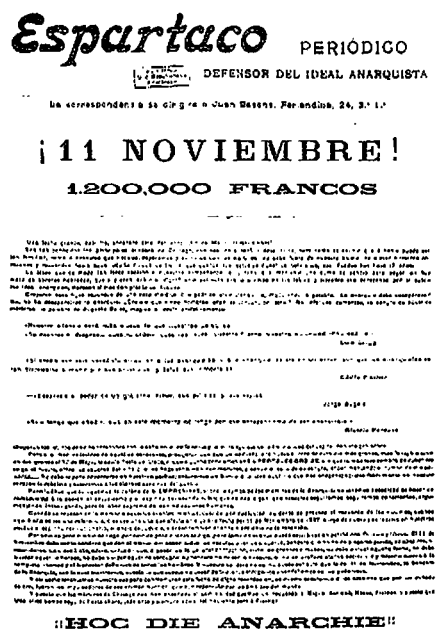
CONDICIONES DE LA PUBLICACIÓN. PRECIOS DE LA SUSCRIPCIÓN.

Número suelto, 5 céntimos. Paquete de 30 números 1 peseta

La correspondencia y libranzas á Salvador Espí, Plaza del Mercado, 18, 4.º, 1.ª (Barcelona) San Martín de Provensals.

¡SOLIDARIDAD, OBREROS!

50



Espartaco

PERIÓDICO

DEFENSOR DEL IDEAL ANARQUISTA

La correspondencia se dirige á Juan Basens, Fernandina, 24, 3.º 1.ª

¡11 NOVIEMBRE!

1.200,000 FRANCOS

¡¡HOC DIE ANARCHIE!!

51

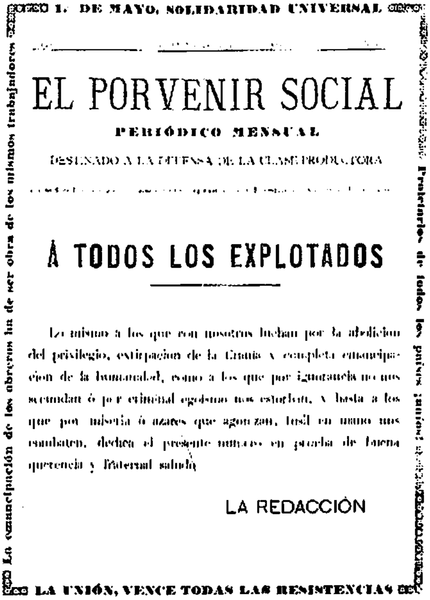
El Eco de Ravachol

PERIÓDICO ANARQUISTA

La fuerza se repele con la fuerza pero esto se inventó la dinamita

LA DINAMITA

52



1.° DE MAYO, SOLIDARIDAD UNIVERSAL

La emancipación de los obreros ha de ser obra de los mismos trabajadores

Proletarios de todos los países ¡uníos!

EL PORVENIR SOCIAL

PERIÓDICO MENSUAL

DESTINADO Á LA DEFENSA DE LA CLASE PRODUCTORA

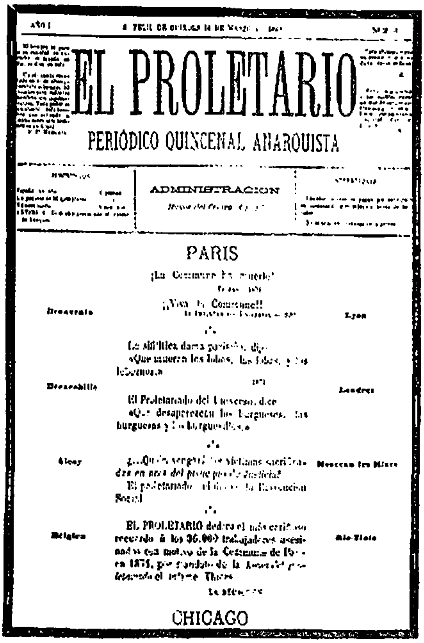
Á TODOS LOS EXPLOTADOS

Lo mismo á los que con nosotros luchan por la abolición del privilegio, extirpación de la tiranía y completa emancipación de la humanidad, como á los que por ignorancia no nos secundan ó por criminal egoísmo nos estorban, y hasta á los que por miseria ó azares que agonizan, fusil en mano nos combaten, dedica el presente número en prueba de buena querencia y fraternal saludo.

LA REDACCIÓN

LA UNIÓN, VENCE TODAS LAS RESISTENCIAS

53



EL PROLETARIO

PERIÓDICO QUINCENAL ANARQUISTA

ADMINISTRACIÓN

PARIS

¡La Commune ha muerto!

¡¡Viva la Commune!!

El Proletariado del Universo, dice

El PROLETARIO dedica el más cariñoso recuerdo á los 36.000 trabajadores asesinados con motivo de la Commune de París en 1871, por mandato de la burguesía y el infame Thiers

CHICAGO

54

ACRACIA

REVISTA SOCIOLÓGICA

Noviembre de 1887 · Año II · N.° 23 · Barcelona

La razón ha de ceder hoy el puesto al sentimiento. No podemos hoy razonar con nuestros amigos lectores; hemos de expresar la indignación que nos causa ver á nuestros hermanos pendientes de la horca ó condenados á cadena perpetua ó temporal. Hemos de exhalar nuestra protesta contra el crimen perpetrado por la República. Hemos de consignar el hecho de que esa institución hipócrita que, manchada con sangre de liberales y envilecida con la riqueza de la explotación y la usura, sumerge en espantosa miseria á los productores y lleva al patíbulo á los apóstoles de la libertad. Una vez más el capitalismo dominante ha puesto de manifiesto que en la lucha por la justicia, los intereses propenden única y exclusivamente á su conservación y cortan por lo sano hollando todo pacto y toda ley. No cabe dudar ya que la dificultad única que el progreso ha de arrollar para seguir su marcha es el principio de autoridad; porque mientras exista, el que mande ó los que manden, de su propia esencia y de la necesaria pasividad de los mandados, sacarán fuerzas para cumplir su obra de tiranía. Autoridad y obediencia son términos incompatibles con la dignidad humana, sea cualquiera el régimen político y la diferente manera en que se halle establecido cómo unos hombres deben mandar y cómo otros deben obedecer. La horca de Chicago es nuestro irrebatible argumento. Accionistas de grandes compañías cuyas acciones se cotizan con grandes beneficios y trabajadores reducidos a la más esquilmada reducción de la mano de obra o al paro forzoso, todos viven bajo el falso nivel de una constitución democrática, y el resultado, ya lo veis, es un atropello sin precedente, porque no tiene la excusa de la barbarie del absolutismo, no se justifica por la pasión del fanatismo de secta, no puede dispensarse por la excitación revolucionaria: es un atropello cometido á sangre fría en nombre de la ley, en nombre de la libertad, en nombre de la República. Con este motivo Acracia dedica esta página como un cariñoso recuerdo á los mártires de Chicago, como una protesta contra la República-verdugo y como una lección á los trabajadores.

SPIES

PARSONS

FISCHER

ENGEL

LINGG

SCHWAB

FIELDEN

NEEBE

55

56 Esquela funeraria. *La Tramontana*, 11, nº 509, Barcelona, 30 de abril de 1891.

57 Llamada a la solidaridad con los procesados por los sucesos de Jerez (1892). Fraternidad, 2, nº 9, Gijón, 11 de marzo de 1900, pág. 4.

PRIMER ANIVERSARI DE LA MORT

DE LA

EXCMA. SRA. Dª BURGESÍA

VIUDA en primeras nupcias de D. JUST BONSENTIT

[illegible]

¡¡MORÍ LO DIA 1.er DE MAIG DE 1890!!

A LA EDAT DE [illegible] ANYS Y DESPRES D' HAVER REBUT LOS SAGRAMENTS

Son inconsolable marit l' Estat; sos germans los Poders públichs; sos parents la Noblesa, lo Clero y Privilegiats de tota mena; los Vividors Polítichs, la Farfetalla Legal; los Trampas; los Envenenadors Públichs; los Lladres Honrats; los Hypocrita-conciencias; lo Sentit Comú, absent; la Decencia, [illegible]; cosins, y tota la dropería del mon, suplican á sos amichs y coneguts se serveixin encomenarla á Deu y assistir als solemnes funerals y professó que en'rá per dintre, que pera sufragir la seva ánima se celebrarán avuy en tot l' Univers, cantántse'n, ademés, responsos lo 18 de Mars, lo 14 de Juliol y [illegible] de Novembre de cada any.

LO DOL ES DESPEDEIX ALLÁ AHONT HI HAJE REACCIONARIS

NO PER ESPRÉS INVITAR PARTICULARMENT.

Se suplica que ningú 's destorbi [illegible] dels que vulguin assistir a la professó.

56

Procesados por los sucesos de Jerez (1892)

1, José Romero Lomas, cadena perpetua.=2, Blas Pérez y Pérez, absuelto.=3, Andrés Almagro y Moreno, (no tenemos datos).=4, Antonio Marín, (tampoco tenemos datos).=5, Joaquín Sanchez Santo, condenado á reclusión perpetua.=6, Francisco Ramos Soto, absuelto.=7, José Reguera, 15 años de prisión.=8, Felipe de la Rosa, 15 años.=9, Fernando García, absuelto.=10, Juan Moreno, absuelto.=11, José Fernández, absuelto.=12, Francisco Barroso, absuelto.=13, Nicolás Velasco, absuelto.=14, Andrés Domínguez, reclusión perpetua.=15, Juan Domínguez, reclusión perpetua.=16, Diego Moreno, reclusión perpetua.=17, Gaspar Domínguez, 15 años.=18, Antonio Macía, reclusión perpetua.=19, Manuel Díaz, reclusión perpetua.=20, Francisco Barroso, absuelto.=21, Juan García, absuelto.=22, Blas Alvarez, absuelto.=23, Antonio Pulido, absuelto.=24, Cristóbal Nieto, 15 años.=25, Juan Baras, reclusión perpetua.=26, José Sánchez, reclusión perpetua.=27, Juan Gómez, reclusión perpetua.=28, José Crespo, reclusión perpetua.=29, Luis Jaén, 9 años.=30, Manuel Gómez, absuelto.=31, José Barrera, reclusión perpetua.=32, Gonzalo Pérez, absuelto.= En este grupo no figuran Lamela, Busiqui, Zarzuela y Lebrijano, aquellos cuatro mártires que en el patíbulo dieron su sangre por la Libertad, al nuestro amigo Fermín Salvochea

57

58

59

60

58-69 Algunos ejemplos de dibujos a base de alegorías. 58: *Solidaridad Obrera*, 4, 2ª época, nº 39, Barcelona, 4 de noviembre de 1910. 59: *Tierra y Libertad*, 6, nº 361, Madrid, 1 de enero de 1904, pág. 1. 60: *La Huelga General*, I, nº 2, Barcelona, 25 de noviembre de 1901. 61: *Solidaridad Obrera*, I, nº 1, Barcelona, 19 de octubre de 1907. 62: *La Tramontana*, 13, nº 625, Barcelona, 21 de julio de 1893. 63: *La Anarquía*, 2, nº 62, Madrid, 11 de noviembre de 1891, pág. 1. 64: *La Huelga General*, 2, nº 11, 25 de enero de 1903. 65: *Solidaridad Obrera*, 2, nº 8, Barcelona, 13 de febrero de 1908, pág. 1. 66: *El Productor*, 2, nº 58, Barcelona, 2 de enero de 1904, pág. 4. 67: *Idem*, pág. 3. 68: *Idem*, pág. 1. 69: *La Revista Blanca*, 6, nº 103. Madrid, 1 de octubre de 1902, pág. 219.

¡¡PROLETARIO, DESPIERTA!!

61

LA MILLOR DINAMITA (Alegoría)

62

A LOS MARTIRES DE CHICAGO
SPIES
PARSONS
FISCHER
ENGEL
LING
SCHWAB
FIELDEN
NEEBE
11 DE NOVIEMBRE
DE 1887.

63

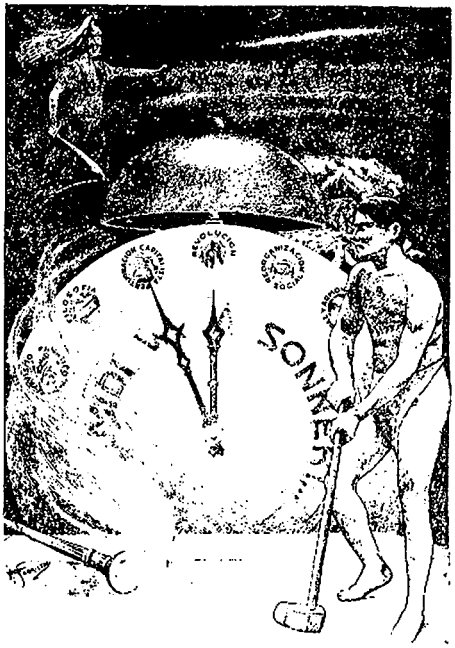
64

NUESTRO CAMINO
Emancipació Social
Associació obrera
— Seguidme. Allí residen vuestros derechos.

65

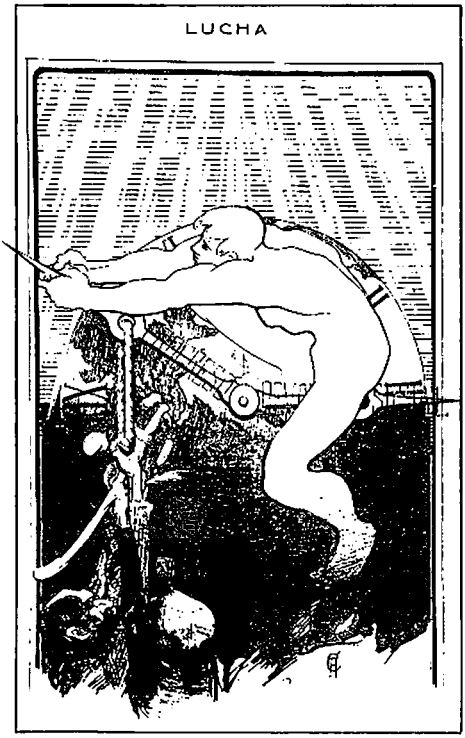
66

67



Expectación

68



69

70

Fusellaments en massa de presoners comunalistas per las tropas del gobern de Versalles

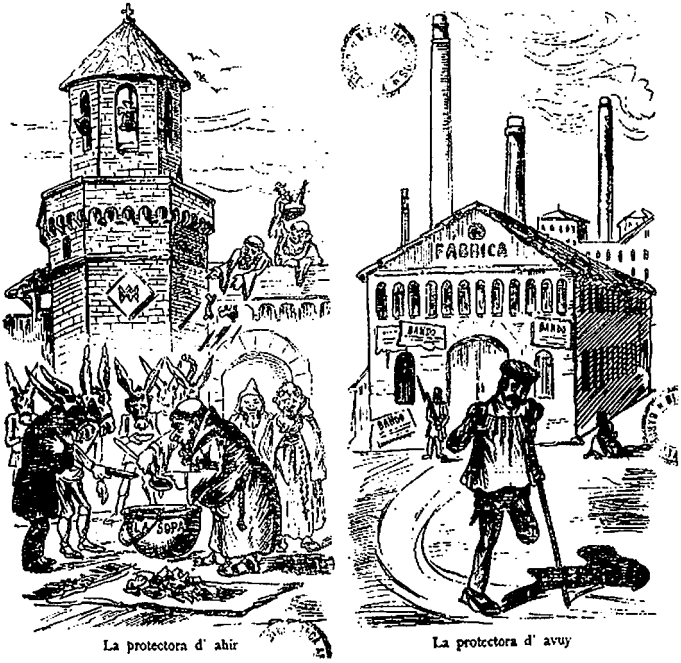
CONTRASTE

71

70 Conmemoración de la Comuna de P
rís. *La Tramontana*, 12, nº 555, 18 de mar
de 1892, pág. 5.

71-80 Muestra del uso de contrastes en
plástica libertaria. 71: *Tierra y Libertad*, 6,
378, Madrid, 29 de abril de 1904, pág. 1. 7
La Tramontana, 10, nº 477, Barcelona, 19
septiembre de 1890. 73: *La Anarquía*, 2,
21, Madrid, 3 de enero de 1891, pág. 1. 7
Idem, 6, nº 274, 17 de septiembre de 18
pág. 4. 75: *Idem*, 6, nº 287, 17 de diciemb
de 1886, pág. 4. 76: *Idem*, 10, nº 452, 7
febrero de 1890, pág. 1. 77: *La Anarquía*,
nº 48, Madrid, 7 de agosto de 1891, portac
78: *La Tramontana*, 7, nº 314, 24 de junio
1887, pág. 1. 79: *La Revista Blanca*, 6, nº 1(
Madrid, 1 de enero de 1903, pág. 411. 80:
manaque de la Revista Blanca para 1904, M
drid, 1903, pág. 85.

DE COM SE PROTEGEIX AL POBLE



La protectora d' ahir — La protectora d' avuy

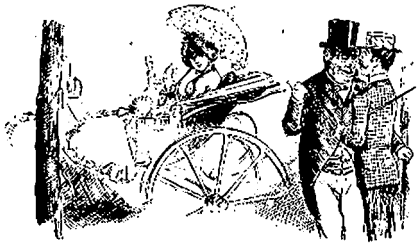
72

INFAMIAS QUE SON JUSTICIAS AL USO

Los que hacen voto de no trabajar. — Los que no encuentran trabajo.

73

MORALITAT BURGESA



74

CONTRAST

Los que s' queixan.

Los que callan.

75

¡¡¡UN ROBO!!!

76

UNA DISTRACCIÓ...

77

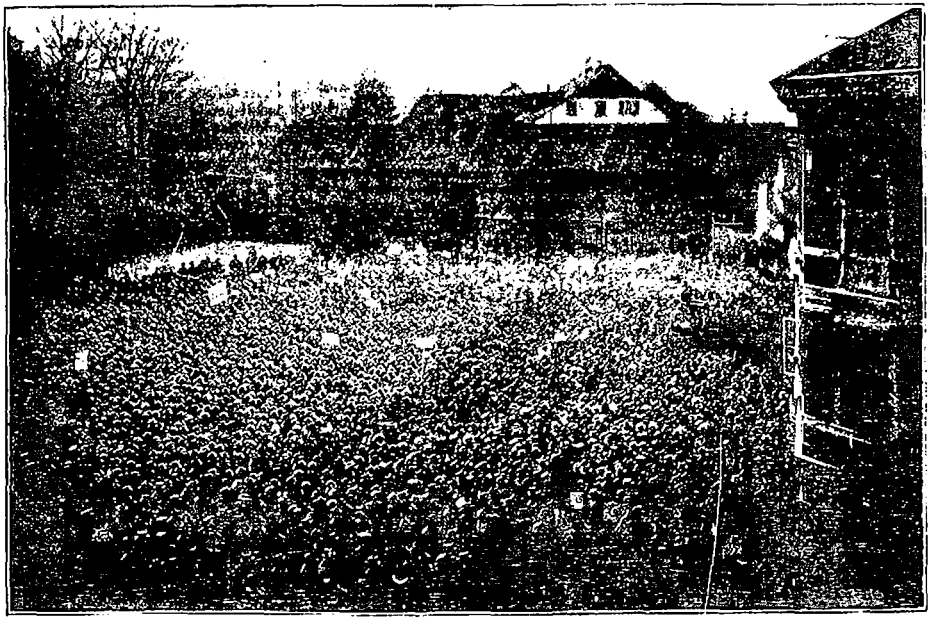
LA CALOR

Com la passan los uns. Com la passan los altres.

78

79

80



81

82

83

84

82-94 Ejemplificaciones del tratamiento de «los enemigos del pueblo» en la plástica anarquista. 82: *La Anarquía*, 1, nº 3, Madrid, 30 de agosto de 1890, pág. 1. 83: *La Revista Blanca*, 6, nº 103, 1 de octubre de 1902, pág. 233. 84: *Idem*, 6, nº 109, 1 de enero de 1903, pág. 411. 85: *La Tramontana*, 10, nº 460, Barcelona, 4 de abril de 1890, pág. 1. 86: *Idem*, 10, nº 474, 29 de agosto de 1890, pág. 1. 87: *Almanaque de la Revista Blanca para 1904*, Madrid, 1903, pág. 62. 88: *Idem*, pág. 107. 89: *Almanaque de Tierra y Libertad*, 1911, pág. 94. 90: *Idem*, pág. 103. 91: *Tierra y Libertad*, 6, nº 364, 21 de enero de 1904. 92: *Idem*, 6, nº 368, 1 de febrero de 1904, pág. 1. 93: *Idem*, 6, nº 374, 11 de marzo de 1904, pág. 1. 94: *Idem*, 6, nº 361, Madrid, 1 de enero de 1904, pág. 3.

◁ 81 Reunión obrera para decidir sobre la huelga. *La Idea Libre*, 3, nº 105, Madrid, 1 de mayo de 1896.

UNA RESURRECCIÓ QUE S' ACOSTA

Quan ja tots los poderosos ja donguin per morts y enterrats, ella s' aixecará potent y majestuosa corregent totas las institucions y suprimint totas las tiranías.

85

A GRANS MALS GRANS REMEYS

Manera única d' arreglar totas las questions a favor del poble

86

PARAISO

Si se pone en los campos, los seca; si en las inteligencias, las embrutece, y cuando los hombres le rinden culto, no viven, vegetan.

EL DECADENTE

—Señorito, un caballero pregunta por usted.
—¡Un caballero! ¿Y eres tu quien me lo comunica, Ramón? Decididamente no me quieres.

—Siempre habra pobres entre nosotros ó á los tontos, la limosna

—Sensualismo artistico burgues ó el arte como aperitivo

SOLIDITUD

91

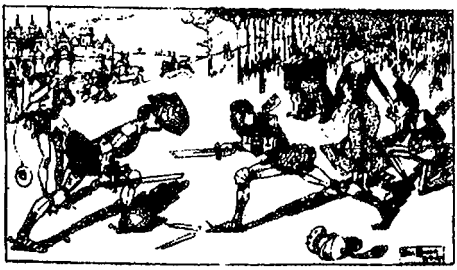
LUCHA

92

93

94

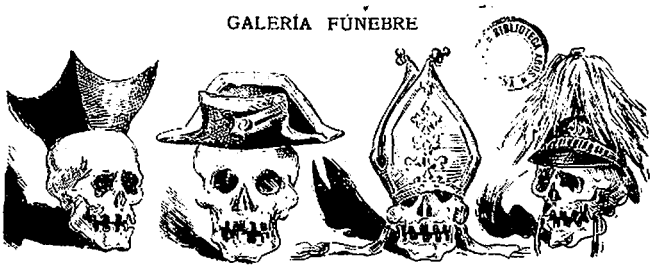
MODERNISMO



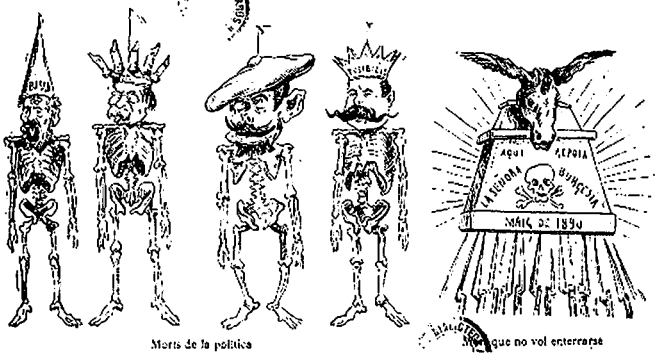
95 «Galería fúnebre». *La Tramontana*, 10, nº 483, Barcelona, 31 de octubre de 1890, pág. 1. ▷

96 «La sabateta al balcó». *La Tramontana*, 8, nº 343, Barcelona, 6 de enero de 1888. ▷

GALERÍA FÚNEBRE



Mort que menja vius — Mort que mata huelgas — Mort que 's congrega — Mort que fa maniobras

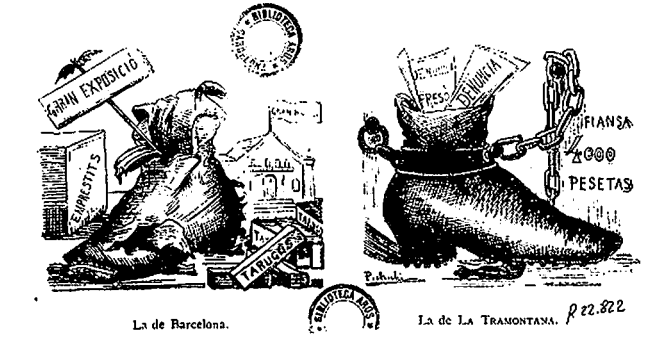


Morts de la política — que no vol enterrarse

95

LA SABATETA AL BALCÓ

La de un ministre — La de [illegible] del Vaticà.



La de Barcelona. — La de LA TRAMONTANA.

96

LOS HUMANITARIOS

—Oye, papá, ¿qué le pasa á esa pobre mujer? [illegible]
—[illegible] de la casa porque [illegible] ha pagado los tres [illegible]
¡Pobrecilla! ¡Y qué muchos [illegible] pobres tiene!
—Anda, anda, no [illegible] entretengas, que [illegible] presidir la [illegible] de la Sociedad de Hermanitos de los Pobres.

97

LA SOCIEDAD Y LA NATURALEZA

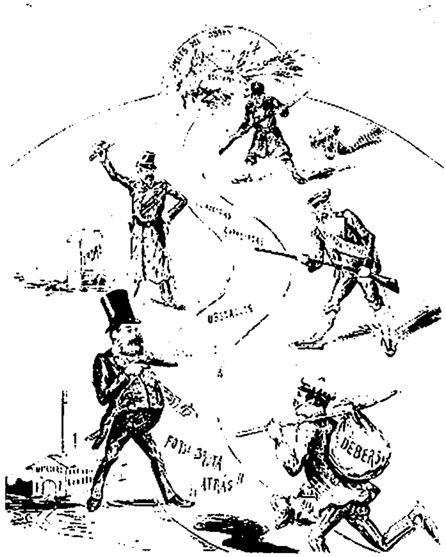
—¿Por qué lloras?
—Porque me da pena ver [illegible] los niños van a buscar [illegible] medio desnudos.
—¡Pues no eres poco sentimental que digamos! Descuida que ya se te endurecerá el corazón, á medida que la sociedad vaya obrando en ti, y concluirás por vivir á costa de los que hoy te inspiran lástima!

98

FAMILIA; Y... FAMILIA

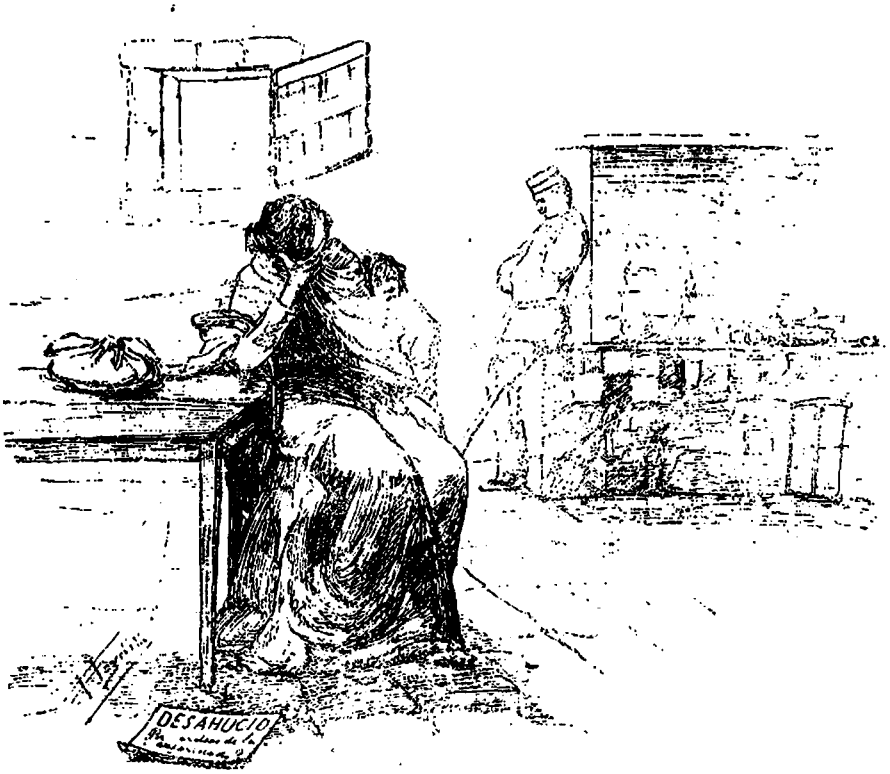
99

CARRERA D' OBSTACLES PEL OBRER



[illegible]

100



¡LA PATRIA AGRADECIDA!

101

101 «Desahucio». *La Idea Libre*, 3, nº 96, Madrid, 29 de febrero de 1896, pág. 1.

◁ 97 «Los humanitarios». *La Revista Blanca*, 6, nº 97, Madrid, 1 de julio de 1902, pág. 7.

◁ 98 «La sociedad y la naturaleza». *La Revista Blanca*, 6, nº 98, Madrid, 15 de julio de 1902, pág. 46.

◁ 99 «Familia y familia». *La Revista Blanca*, 6, nº 108, Madrid, 15 de diciembre de 1902, pág. 384. Original de J. Barrera.

◁ 100 «Carrera de obstáculos para el obrero». *La Tramontana*, 10, nº 476, Barcelona, 12 de septiembre de 1890, pág. 4.

NOTA ARTÍSTICA

Amó á un moralista que quiso casarse como Dios manda, y la abandonó á los tres meses de casados.
¡Pobrecita!

102

NOTA ARTÍSTICA

—¿Me quieres?
—Te quiero.
—¿Me querrás siempre?
—Siempre.
—Pues ¿por qué no nos casamos?
—Porque temo dejar de quererte si te hubiera de querer por fuerza.

103

Biblioteca Tiempos Nuevos —— Volumen I

104

102 «Nota artística». *Almanaque de la Revista Blanca* y *Tierra y Libertad para 1904*, Madrid, 1903, pág. 93.

103 «Nota artística». *Almanaque de la Revista Blanca* y *Tierra y Libertad para 1904*, Madrid, 1903, pág. 23.

104 *¡Mujer, levántate!*, portada del folleto de J. Médico, Barcelona, s. d. (¿1910?). En J. Álvarez Junco, *La ideología del anarquismo español*.

105 «Los esclavos modernos». *Solidaridad Obrera*, 1, nº 7, Barcelona, 30 de noviembre de 1907, pág. 1.

106 «El capital y el trabajo». *Solidaridad Obrera*, I, nº 3, Barcelona, 2 de noviembre de 1907, pág. 1.

Los esclavos modernos

105

EL CAPITAL Y EL TRABAJO

—Ganarás el pan con el sudor de tu frente.
Y el 500 por 100 de interés al mes.

106

107

108

107 Orla alegórica. *El Proletariado*, Sant Feliu de Guíxols, 1 de febrero de 1890.

108 Las niñas que concurren al colegio laico de Algeciras. *La Revista Blanca*, 6, nº 113, 1 de marzo de 1903, pág. 526.

109 «Canción blanca». *La Revista Blanca*, 6, nº 113, 1 de marzo de 1903, pág. 527. ▷

CANCION BLANCA

Luces brillantes,
tinos aromas,
flores, gorjeos,
risas, amor,
blandos susurros,
tiernos balidos,
coborte hermosa
del alba son.

José, hijo de José Ricart, de Lerida

Feliz aparece
en carro de oro,
llevan sus rayos
germen fecundo,
el campo vibra
y en sus entrañas
hierve la savia
que nutre al mundo.

Alejandra, hija de Francisco Pardo y María Alvedro, de La Coruña.

Libres las aves
cruzan el viento,
luego se esparcen
por la enramada,
alegres cantan
y sus canciones
son un saludo
á la alborada.

Trisca el cordero
en la pradera,
muge contento
el recental,
la abeja liba
de flor en flor,
tras el rebaño
corre el zagal.

—

Himno suave
canta el arroyo,
las mariposas
vuelan doquier,
tras de la yunta
marcha el labriego
y la simiente
deja caer.

Basilio.

Hijo de Luis González y Concha Lopez, de Oviedo

Concierto hermoso
Natura entona
cuando sus hegos
el sol le da,
abre su seno
y otorga pródiga
premio al trabajo,
colmo al afán.

Feliz el mundo
siempre sería
si esas bellezas
libre gozara,
si torpe ley
á los humanos
con fuerte traba
no sujetara.

Hermosa infancia
la de la vida
en la que blanco
todo se ve,
edad sublime
llena de anhelos,
que al hombre brinda
dicha y placer.

Aceucia, hija de Luis Madrid y Josefa Simon, de La Linea.

Tú de la vida
eres el alba,
el bello y dulce
amanecer,
la primavera
de los mortales,
fértil oasis,
florido edén.

Benedito, hijo de Antonio Peñas de Málaga

Luces brillantes,
tinos aromas,
flores, gorjeos,
risas, amor,
blandos susurros,
tiernos balidos,
coborte hermosa
del alba son.

ANTONIO APOLO.

110

111

112

110 «El veraneo». *La Revista Blanca*, 6, nº 102, 25 de agosto de 1902, pág. 190.

111 «El castillo maldito» (Montjuich). *La Huelga General*, I, nº 10, 15 de febrero de 1902, pág. 1.

112 Campaña de solidaridad con Pedro Jaén, muerto en el choque de Quintanilleja (Burgos). *La Anarquía*, 2, nº 59, Madrid, 23 de octubre de 1891, pág. 1.

TERESA MANE (Soledad Gustavo).

113

Rafael Farga Pellicer.

114

Obra Filantrópica

Con el fin de allegar recursos para aliviar la suerte de una familia que se encuentra en la mayor miseria, varios amigos han concebido la idea de publicar los retratos de los fusilados en Barcelona.

A fin de dar tiempo para que pueda hacerse el pedido de los que se deseen, pues se tirarán aparte en buena cartulina y esmerada impresión, se publicarán en nuestro periódico.

Atendiendo exclusivamente al buen propósito que guía á los iniciadores de esta benéfica obra, no hemos vacilado en coadyuvar por nuestra parte á que sus filantrópicos deseos puedan realizarse.

Advertimos que del total líquido que se obtenga, sólo se rebajará estrictamente lo que cueste el franqueo, cartulina y tirada; el resto, como ya hemos dicho, pasará íntegro á poder de la familia á quien se destina.

JOSÉ BERNAT

115

JUAN MONDRAGÓN MONDRAGÓN

Asesinado en Bilbao el 31 de Mayo de 1891.

116

113 Teresa Mañé (Soledad Gustavo). *La Anarquía*, 2, nº 63, Madrid, 19 de noviembre de 1891, pág. 1.

114 Rafael Farga Pellicer. *La Anarquía*, 1, nº 6, Madrid, 20 de septiembre de 1890, pág. 1.

115-116 Campañas de solidaridad. 115: José Bernat. *La Idea Libre*, 2, nº 55, Madrid, 18 de mayo de 1895, pág. 13. 116: Juan Mondragón Mondragón, asesinado en Bilbao el 31 de mayo de 1891. *La Anarquía*, 2, nº 43, Madrid, 2 de julio de 1891, pág. 1.

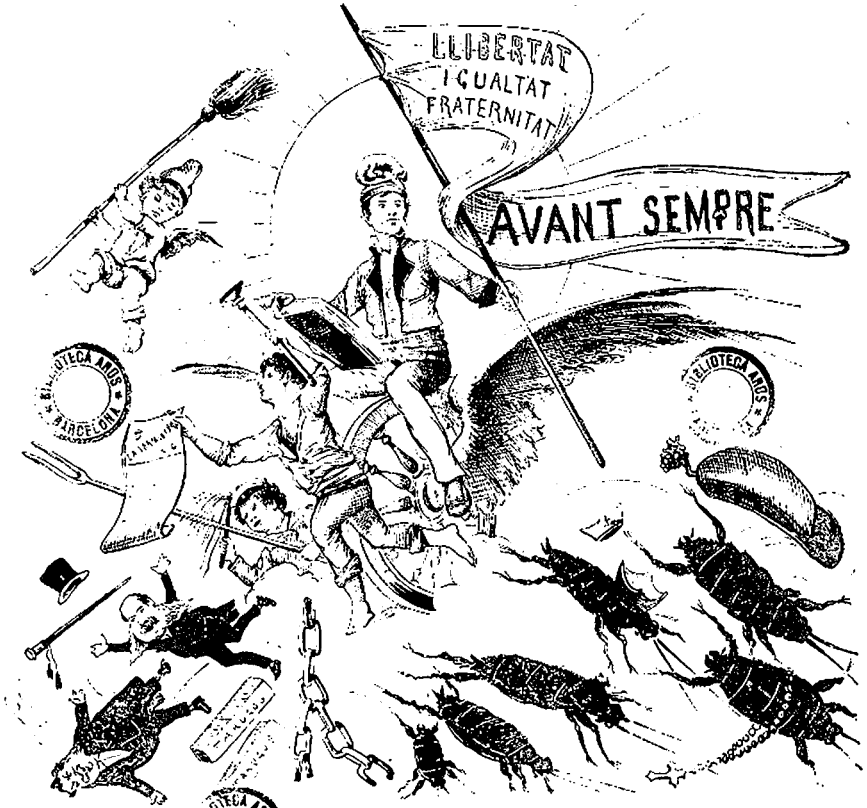
Año I Barcelona, 2 Marzo de 1905 Número 4

El Nuevo Espartaco

PERIODICO DEFENSOR DEL IDEAL ANARQUISTA

La correspondencia se dirigirá á Juan Bascns, Forlandins, 24, 3.º, 1.ª

117



¡Avant sempre! y ¡sempre avant!
ridará LA TRAMONTANA;
y son crit al vent llensant,
may son pas deturarán
fiscals ni gent de sotana.

118

117 Orla de *El Nuevo Espartaco*, 1, nº 4, Barcelona, 2 de marzo de 1905, portada.

118 «Avant sempre». *La Tramontana*, 8, nº 345, Barcelona, 20 de enero de 1888.

119

119 «Alegoría del 1º de mayo». *La Tramontana*, 12, nº 561, Barcelona, 29 de abril de 1892, pág. 8.

Segons sos enemichs. Segons sos partidaris.

120

121

120 «Lo que son las revoluciones»; temas comunes del anarquismo: los avances del progreso, la fábrica en llamas, el sol del futuro ideal. *La Tramontana*, 11, nº 530, Barcelona, 25 de septiembre de 1891.

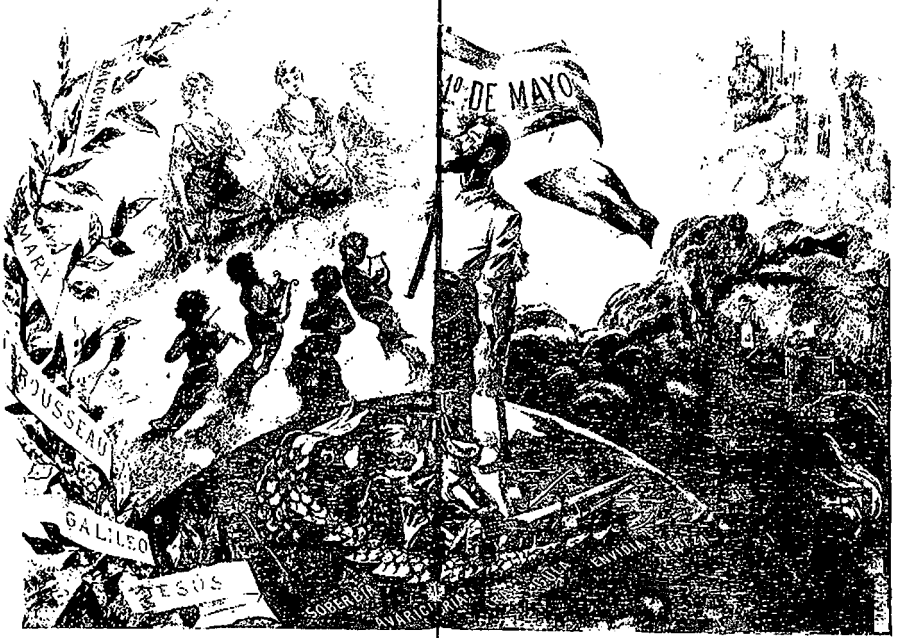
121 «El 11 de noviembre». *La Idea Libre*, 2, nº 28, Madrid, 28 de noviembre de 1898.

122 «La huelga de mayo». *La Tramontana*, ▷ 10, nº 466, Barcelona, 4 de julio de 1890, págs. 4 y 5.

123 «El 1º de mayo». *El Porvenir Social*, 2, ▷ nº 10, 28 de abril de 1895, págs. 2 y 3.

Això passava á Barcelona fa dos mesos, per reclamar los obrers una miqueta de lo molt que 'ls pertenéix

EL PORVENIR SOCIAL



La Ciencia, la Industria y la Agricultura dando posesión del mundo al Trabajo.

ARMONÍAS ECONÓMICAS

LOS QUE HACEN SUBIR LAS ACCIONES

LOS QUE COBRAN LOS DIVIDENDOS

LOS QUE SIEMBRAN

LOS QUE RECOGEN

124

124 «Armonías económicas». *La Anarquía*, 1, nº 7, Madrid, 28 de septiembre de 1890, pá

Notas

1. Este libro lo publicó Maucci. Hubo también una edición de El Sol de La Coruña. En *La Revista Blanca* aparecieron fragmentos de esta obra, «¿Qué es el arte?» 92 (15 abril, 1902), 626-30; «Dificultades de distinguir el arte verdadero de su falsificación», No. 120 (15 junio, 1903), 158-61; «Lo que debería ser el arte del porvenir», 6, No. 122 (1 agosto, 1903), 89-94. También de Tolstoi , «¿Qué es el dinero?» *El Productor*, 4, No. 187 (7 marzo, 1890), 1, y comentarios sobre la obra como el de Ángel Cunillera en la misma revista, 4, No. 102 (15 septiembre, 1902), 162-3. También se comentó en revistas relacionadas con el anarquismo como «Arte Moderno. El último libro de Tolstoi», por Martín España en *Luz* (revista librepensadora) (12 diciembre, 1898), 2; Azorín, «Avisos de Este», *El progreso* (7 marzo, 1898). La vida y obra de Tolstoi despertaron gran interés entre los libertarios españoles. Véase Federico Urales, «Biografía y obra de Tolstoi», *La Revista Blanca*, No. 11, (1 diciembre, 1898), 315-16, y en la misma revista Anselmo Lorenzo «Gloria a Tolstoi», No. 38 (15 enero, 1900), 378-81; «El tolstoismo y el anarquismo», No. 51 (1 agosto, 1900), 68-74, resumen del estudio de *L'Humanité Nouvelle* realizado por el Comité de los estudiantes Socialistas Revolucionarios Internacionales de París, como ponencia en el Congreso Obrero Revolucionario Internacional. Este grupo anarquista difería del escritor ruso en que se manifestaban partidarios de la violencia y de la labor intelectual. Pedro Corominas, en *La Revista Blanca*, comenta el trabajo, No. 52 (15 agosto, 1900), 101-115; y Anselmo Lorenzo vuelve a comentar al escritor en «La verdad al tirano». *La Revista Blanca*, No. 70 (15 mayo, 1901), 700-703. Reproduce allí Lorenzo dos cartas de Tolstoi. En «Tolstoi, los anarquistas cristianos.— Los anarquistas idealistas.— No luce para todos el comunismo libertario», por E. Armand, *Ibíd.*, 127 (1 octubre, 1903), 214-218, se reprocha a Malato sus ataques a Tolstoi y su pacifismo. Éstos fueron contestados por el propio Malato en «La anarquía y la locura mística», *Ibíd.*, No. 129 (1 noviembre, 1903), 271-5. Todos estos ensayos formaban parte de la polémica sobre la relación entre anarquismo y tolstoismo. Véase al respecto, Federico Stakelberg, «Sobre los moralistas», *Ibíd.*, 130 (15 noviembre, 1903), 228-300, denunciando el neomisticismo como arma de la burguesía; Lorenzo Casas, «El Tolstoismo en los Estados Unidos», *Ibíd.*, (1904), 429-431; Carlos Albert, «Tolstoi y la Revolución», *Ibíd.*, 163 (1 abril, 1905), 605-607. Federico Urales pidió a Tolstoi algunos artículos y éste le respondió en una carta publicada en el *Almanaque de la Revista Blanca para 1902* (Madrid, 1901), que Azorín reprodujo en su *La Voluntad OC* I, (Madrid, 1975). El joven Martínez Ruiz toma partido contra el pacifismo de Tolstoi. Se tradujeron otras obras de Tolstoi, *Resurección* publicada por Maucci en Barcelona en 1900 con prólogo de Clarín. Fue comentada por Leopoldo Bonafulla en *La Revista Blanca*, 40 (15 febrero, 1900), 459-61; Pedro Corominas, «Crónica Artística», *Ibíd.*, 41 (1 marzo, 1900), 480-83; Ingenieros, «Arte social», *Ibíd.*, 45 (1 mayo, 1900), 609-11. La versión escénica de

esta obra fue hecha por G. Jover y J. Ayuso, y se estrenó en noviembre de 1903 en el Teatro de la Princesa de Madrid y fue publicada el mismo año en Barcelona. Fue comentada por Ángel Cunillera en *La Revista Blanca*, «Crónica teatral», 131 (1 diciembre, 1903), 351-2. Aparecieron muchos fragmentos de obras de Tolstoi en publicaciones ácratas, por ejemplo, en *La Idea Libre*, «La lavandera», 5 (3 junio, 1894); «El consejo de revisión», 16 (19 agosto, 1894); «Los hambrientos», 53, 54, 55 (1-18 mayo, 1895); «La huelga de los conscriptos», 42 (15 marzo, 1900); «La guerra del Transvaal», 42 (15 marzo, 1900); *Marido y mujer* desde 43 (1 abril, 1900) al 54 (15 septiembre, 1900); «Objeto de la vida», 72 (15 junio, 1901); «Las dos fuerzas», *Almanaque de la Revista Blanca y Tierra y Libertad para 1903* (Madrid, 1902); en *Tierra y Libertad*, «Placeres viciosos», 146 (1 marzo, 1902). Sobre tolstoismo y anarquismo véase Gustavo La Iglesia, *Tolstoismo y anarquismo* (Barcelona, 1905), con prólogo de Sanz y Escartín, y el prólogo de Rafael Pérez de la Dehesa a *La evolución de la filosofía en España* (Barcelona, 1968), 47-63.

2. J. Álvarez Junco, *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)* (Madrid, 1976).

3. André Reszler, *La estética anarquista* (México, 1974). Sobre las ideas de los neo-impresionistas franceses y el anarquismo, véase Eugenia W. Herbert, *The Artist and Social Reform: France and Belgium (1885-1898)* (New Haven, 1961); también Robert L. y Eugenia W Herbert, «Artists and Anarchism: Unpublished letters of Pissarro, Signac and Others», *Burlington Magazine*, No. 102 (noviembre, 1960 y diciembre, 1960). También Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts. Western Europe* (Nueva York, 1970); Ralph E. Shikes, *The Indignant Eye. The Artist as Social Critic in Prints and Drawings from the Fifteenth Century to Picasso* (Boston, 1969); y las interesantes cartas de Pissarro editadas por John Ruvald, *Camille Pissarro: Letters to His Son Lucien* (Nueva York, 1943), p. 163. El libro básico para la consideración del arte en su contexto social es Arnold Hauser, *The Social History of Art*, 4 vols. (Nueva York, 1955). También son útiles, Bernard S. Myers, *Art and Civilization* (Nueva York, 1957); Herbert Read, *The Grass Roots of Art* (Cleveland, 1961); D. W. Golshalk, *Art and the Social Order* (Nueva York, 1962). Para su acercamiento marxista al arte véase Harp Louis, *Social Roots of the Arts* (Nueva York, 1949). Véase también sobre el arte proletario, de E. Olive, *La pedagogía obrerista de la imagen* (Barcelona, 1978). Sobre estética anarquista en la obra literaria, veánse nuestros libros *Musa libertaria*, Barcelona 1981 y *El cuento anarquista*, Madrid 1982.

4. Gustave Geffroy, «La vida artística», *Natura*, 2, No. 38 (1/ abril, 1905), 221-4. Véase la declaración de principios de esta revista: «No hay aristocracia para la ciencia, no la hay para el arte». *Natura*, 1 (1 octubre, 1903), 3.

5. P. J. Proudhon, *El principio del arte y de su destino social* (Buenos Aires, 1894), tr. y ed. E. G. de Quintanilla, 2 vols.; también de Proudhon, *La Justicia* (Madrid, 1873). P. Kropotkin, *Palabras de un rebelde* (Valencia, 1901), tr. López Rodrigo; L. Tolstoi, *¿Qué es el arte?*; más tarde, Rudolf Rocker se extendería sobre el tema en *Nationalism and Culture* (Nueva York, 1937).

6. Es interesante comparar estas ideas con las expresadas por Azorín en el prólogo de *La Voluntad*. En esta novela, publicada en 1902, aún quedan huellas del pensamiento anarquista que había adoptado en años más tempranos.

7. Julio Camba, cit. por J. Álvarez Junco, *op. cit.*, 81.

8. «Bellas Artes», *El Productor*, 1, No. 26 (marzo 2, 1887), 3.

9. Teobaldo Nieva, *La química de la cuestión social, o sea Organismo científico de la revolución*, 2 vols. (Barcelona, 1906), I, 132, (editada originalmente en Madrid en 1886).

10. Federico Urales, «El ideal en la Exposición de Bellas Artes», *La Revista Blanca*, 7, No. 145 (1 julio, 1905), 12.

11. J. Pérez Jorba, «La Exposición Steinlen», *Almanaque de la Revista Blan-*

ca y Tierra y Libertad para 1904 (Madrid, 1903), 49-62.

12. J. E. Martí, «Cuadros notables. El arte libre», *Ciencia Social* (Buenoa Aires), I, No. 4 (julio, 1897), 89-91. Esta importante revista, editada en Buenos Aires por un grupo de anarquistas españoles, seguía exactamente el formato y la orientación de *Ciencia Social* de Barcelona. Estaba hermosamente impresa y en ella colaboraban sistemáticamente las firmas más importantes del anarquismo español. Sobre el nacimiento de esta revista véanse las cartas de Albano Rosell a Felipe Cortiella en los «papeles Cortiella» en la sección de manuscritos de la Biblioteca de Catalunya en Barcelona.

13. «Bellas Artes», *El Productor*, 1, No. 26 (2 marzo, 1887), 3.

14. J. Pérez Jorba, «Crónica de arte y sociología», *La Revista Blanca*, 7, No. 156 (1 noviembre, 1904), 258-62, y J. Pérez Jorba, «El salón de otoño de 1904», *La Revista Blanca*, 8, No. 110 (15 enero, 1903), 430.

15. J. Pérez Jorba, «La Exposición Steinlen», 60.

16. Federico Urales, «El ideal en la Exposición de Bellas Artes», 12.

17. *Ibíd.*, 13.

18. *Ibíd.*, 10.

19. *El arte y la rebeldía*, por Fernando Pelloutier, fue editado inicialmente por la biblioteca El Corsario de La Coruña en 1896. Era un folleto de 32 páginas, anunciado en *El Productor* de La Coruña I, 4 (1 octubre, 1896), como un libro útil para el progreso humano. Fue inicialmente una conferencia de Pelloutier, intitulada «L'Art et la révolte», pronunciada en París el 30 de mayo de 1896, y publicada después como folleto por el grupo anarquista L'Art Social, que también publicaba una revista muy interesante con ese mismo nombre. Tenemos noticias de una edición posterior en español de la editorial Vértice de Barcelona, sin fecha. La experiencia estética de este grupo anarcosindicalista es interesante. Fue un grupo de sindicalistas militantes que desde 1896 animó Fernando Pelloutier, y que contaba con las colaboraciones de Charles Albert y Paul Delesalle. En ese momento el sindicato representaba la forma social destinada a substituir al Estado, y concedían al arte un papel revolucionario preponderante, destinado a reunir o elaborar los elementos de una cultura proletaria autónoma, que permitiría escapar a la influencia de la cultura burguesa. Para eso se organizan en los barrios obreros parisinos una serie de conferencias, exposiciones, representaciones teatrales gratuitas. En 1896 publica la revista *L'Art Social*, durante seis meses. Lo más sorprendente es el relieve que dan al arte. En el folleto mencionado, Pelloutier pregunta nuevamente ¿Qué es el arte? Un arma, responde, y su tarea, «hacer rebeldes». En los periódicos libertarios españoles aparecían a menudo traducciones de los artículos de esta revista. De Charles Albert, se publicó «Medio y manera de llegar a una definición del arte», en *La Revista Blanca*, No. 151 (1 octubre, 1904), 199-202; No. 152 (15 octubre, 1904), 239-43; No. 156 (1 noviembre, 1904), 280-83; No. 157 (15 noviembre, 1904), 302-4; No. 158 (1 diciembre, 1904), 329-32. Véase el comentario de Pedro Corominas a esta obra en *La Revista Blanca*, No. 151 (1 octubre, 1904), 190. De Albert también se publicó en castellano, *El amor libre* (Madrid, 1900).

20. *Juventud*, 1, No. 1 (4 enero, 1903), 1.

21. J. Pérez Jorba, «Crónicas de arte y sociedad», *La Revista Blanca*, 6, No. 117 (1 mayo, 1903), 647-501.

22. J. Pérez Jorba, «La exposición Steinlen», 60.

23. *La Ilustración Obrera*, 1, No. 2 (27 febrero, 1904), portada. Nos referimos a esta revista tan sólo para corroborar algunos puntos, no como fuente esencial de información. De cualquier forma, vale decir algunas palabras sobre esta interesante publicación que duró de 1904 a 1906: era básicamente obrerista y deseaba mantenerse al margen de toda opción partidaria, pero en sus páginas abundan las firmas anarquistas, Federico Urales y Anselmo Lorenzo entre ellas. Las ilustraciones de sus portadas eran de bastante combatividad, reproduccio-

nes de cuadros de Graner, Opisso y Ramón Casas o fotografías de actualidad proletaria.

24. Véase el comentario de Federico Urales a este cuadro en «El ideal en la Exposición de Bellas Artes», 10.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*, 12.

27. *Ibid.*, 11.

28. Helenio, «En casa de Fillol», *Juventud*, 1, No. 13 (número extraordinario) (27 marzo, 1903), 4.

29. Julio Camba, «Sobre arte, II», *Acracia*, 1, No. 4 (abril, 1886), 30.

30. Teobaldo Nieva, *La química...*, II, 135.

31. J. Comas Costa, «Los superfluos del arte», *Natura*, 2, No. 29 (1 diciembre, 1904), 75-8.

32. Ángel Cunillera, «Arte y libertad», *La Revista Blanca*, 5, No. 93 (1 mayo, 1902), 656-7.

33. F. Pi y Margall, «Variedades. Un discurso de Pi y Margall. Sobre el carácter y el fin del arte», *El Productor*, 7, No. 361 (27 julio, 1893), 3-4. Este cuadro de Cutanda gustó mucho a los anarquistas; véase también «Exposición de Bellas Artes. Una huelga de obreros en Vizcaya», *La Anarquía*, 2, No. 117 (9 diciembre, 1892), 3.

34. Federico Urales, «El ideal en la Exposición de Bellas Artes», 13.

35. «Excursiones literarias, III», *Acracia*, 1, No. 11 (noviembre, 1886), 123-28.

36. Azorín, *Anarquistas literarios*, (Madrid, 1895), 9.

37. J. E. Martí, «Cuadros notables. El arte libre», *Ciencia Social* (Buenos Aires), 1, No. 4 (julio, 1897), 90.

38. Cit. por A. Reszler, *op. cit.*, 17.

39. *Ibid.*, 16

40. José Verdes Montenegro, «El anarquismo en el arte», *Ciencia Social* (Barcelona), 2, No. 8 (mayo, 1896), 245-51.

41. E. V. «Inmortalidad del arte, I», *Ciencia Social* (Barcelona), 1, No. 2, (noviembre, 1895), 53-9, «Inmortalidad del arte, II», *Ibid.*, 2, No. 4 (enero, 1896), 114-18.

42. «Variedades. Un discurso de Pi y Margall», 3.

43. J. Comas Costa, «Los superfluos del arte», 77.

44. Véase la crítica a esta obra, C., «Spoliarium. Cuadro del artista Luna y Novicio», *Acracia*. 1, No. 2 (febrero, 1886), 15-16.

45. «Exposición de Bellas Artes. Una huelga de obreros en Vizcaya», 3.

46. Ángel Cunillera, «¿Qué es el arte?» 162.

47. C. «Los monumentos y la clase media en Barcelona», *Acracia*, 2, No. 14 (febrero, 1887), 173-77.

48. *Ibid.*, 176.

49. Alberto Ghiraldo, «El ideal del arte», *Los nuevos caminos* (Madrid, 1918), 205-11. La compleja relación entre anarquismo y nietzscheanismo ha sido bastante discutida; véase J. Álvarez Junco, *op. cit.*, 146-163. Fue planteada la cuestión desde temprano. Véase E. Sanz Escartín, *Federico Nietzsche y el anarquismo intelectual* (Madrid, 1898). El nietzscheanismo en las filas libertarias está representado por figuras como Julio Camba (1884-1962), quien entre 1903-6, fue devoto del filósofo alemán. En 1904 redactó junto con Antonio Apolo *El Rebelde*, donde Camba escribió gran cantidad de artículos. Otros órganos libertarios de tendencia nietzscheana eran *Juventud* (Valencia, 1903); 23 números); *El Productor Literario* (Barcelona, 1905-6, 45 números); *Buena Semilla* (Barcelona, 1906, 3 números); *Anticristo* (Algeciras, 1906, 2 números); *Liberación* (Madrid, 1 número). Según Gonzalo Sobejano, *La Revista Blanca* simpatizó con las ideas de Nietzsche durante su primera época. Véase G. Sobejano, *Nietzsche en España* (Madrid, 1967), 90-91.

50. J. Pérez Jorba, «Crónicas de arte y sociología. El salón de otoño de 1904, París», *La Revista Blanca*, 7, No. 156 (noviembre, 1904), 258-62.

51. «Inmortalidad del arte, I», 53-9.

52. *La Revista Blanca*, 7, No. 156 (1 noviembre, 1904), 258.

53. J. Pérez Jorba, «Crónicas de arte. Feliciano Rops y el grabado acuarelista», *La Revista Blanca*, 7, No. 149 (1 noviembre, 1904), 145.

54. T. T. Fort, «Saló 4 Gats», *Natura*,

1, No. 11 (1 marzo, 1904), 176.

55. *La Revista Blanca*, 7, No. 156 (1 noviembre, 1904), 262.

56. De Guyau se tradujeron al castellano *El arte desde el punto de vista sociológico* (Madrid, 1902), tr. R. Rubio; *Esbozo de una moral sin obligación ni sanción* (Madrid, 1903), tr. L. Rodríguez; *La irreligión del porvenir* (Madrid, 1904), tr. A. M. Carvajal. Extractos de su obra en *Anticristo* (1906), «El arte y la vida», *La Revista Blanca*, 5, No. 86, 421-26; «La literatura y los decadentes», *Natura*, 1, No. 37 (1 abril, 1905), 202-6 y 483-92; «Influjo de la Biblia y el Oriente sobre el sentimiento de la naturaleza», *La Revista Blanca*, 4, No. 122 (1 agosto, 1903), 85-7; «Esbozo de una moral sin obligación ni sanción», *Buena Semilla*, No. 18 (1906).

57. Véase Raymond Bayer, *Historia de la estética* (México, 1965), 286-95.

58. Citamos de *L'Art au point de vue sociologique* (París, 1930), cap. I, 25-42.

59. Teobaldo Nieva, *La química..., II*, 132.

60. José Verdes Montenegro, «El anarquismo en el arte», 246.

61. Cit. por Álvarez Junco, *op. cit.*, 81. Véase también Ricardo Barón, «Escultores y pintores», *La Revista Blanca*, 6, No. 115 (1 abril, 1903).

62. Ángel Cunillera, «¿Qué es el arte?», 163.

63. Marcelo, «La Exposición de Arte Nuevo», *Juventud*, 1, No. 22 (22 mayo, 1903), 3.

64. Federico Urales, «El ideal en la Exposición de Bellas Artes», 13.

65. Helenio, «Albores. En casa de Fillol», *Juventud*, 1, No. 13 (27 marzo, 1903), 4.

66. Recordemos que Proudhon en su *El principio del arte y su destino social*, publicado iniclalmente en París en 1865, consideraba la sala de conciertos como la muerte de la música.

67. Marcelo, «La Exposición de Arte Nuevo», *Juventud*, 1, No. 22 (29 mayo, 1903), 3.

68. Cit. por Álvarez Junco, *op. cit.*, 88.

69. *La Revista Social*, 2ª época, 1, No. 10 (19 marzo, 1885), 3; *Ibíd.*, No. 14 (16 abril, 1885), 3; *Ibíd.*, No. 16 (30 abril, 1885), 3. Sobre el realismo en el arte véase Sidney Finkelstein *Art and Society* (Nueva York, 1947). Agosti, Héctor P., *Defensa del realismo* (Buenos Aires, 1956); Aragon, Louis, «Realisme socialiste et realisme français», *La Nouvelle Critique*, No. 6 (1949); Bozal, Valeriano, *El realismo plástico en España, 1900-1936* (Barcelona, 1967); Brecht, Bertold, «Volkstumlichkeit und Realismus», en *Schriften zur Literatur und Kunst*, II (Frankfurt, 1967); Coutinho, Carlo Nelson, «O realismo como categoria central da crítica marxista», en *Literatura e humanismo* (Río de Janeiro, 1967); Galvano Della Volpe, «Engels, Lenin y la política del realismo socialista», *Crítica del gusto* (Barcelona, 1963); Ernst Fischer, *Arte y coexistencia* (Barcelona, 1968); Georg Luckacs, *Problemas del realismo* (México, 1966); Meyer Schapiro, «The Patrons of Revolutionary Art», *Marxist Quarterly* (Nueva York), 3, (oct-dic, 1937); Sellen, Samuel, «The Basis of Socialist Realism», *Daily Worker* (Nueva York), Suplementos, (14 y 21 abril, 1946); Nochlin, Linda, *Realism* (Nueva York, 1971).

70. *La Revista Social*, segunda época, 1, No. 14 (16 abril, 1885), 3.

71. Leopoldo Bonafulla, *Hacia el porvenir* (Barcelona, 1905), 5.

72. Teobaldo Nieva, *La química...*, Cap. «Del arte, II», 137.

73. «Pintura. Círculo de Bellas Artes», *Juventud*, 1, No. 1 (14 enero, 1903), 4.

74. J. Camba, «Sobre arte, I», *Acracia*, 1, No. 3 (marzo, 1886), 21-22.

75. José Verdes Montenegro, «El anarquismo en el arte», 248.

76. «Variedades. Un discurso de Pi y Margall», 3.

77. «Arte y ciencia», *La Revista Social*, 2ª época, 1, No. 16 (30 abril, 1885), 3.

78. Saint Simon quería utilizar la fuerza del arte para su filosofía industrialista y con ello determinar en el mundo un crecimiento del bienestar. En esta línea maquinística están en cierta forma los ácratas. Sobre las estéticas sociológicas, véase, H. S. Needham, *Develop-*

pement de l'esthétique sociologique (París, 1926), y también Margaret Thibert, *Le Rôle social de l'art d'après les saint-simoniens* (Paris, 1972).

79. «Sobre arte, II», *Acracia*, 1, No. 4 (abril, 1886), 30-31.

80. Se publicaron en castellano las siguientes obras de Ruskin; *La belleza que vive* (Barcelona, 1897), tr. A. Fillier; *Las siete lámparas de la arquitectura* (Madrid, 1900); *Los jardines de la reina* (Madrid, 1901), prólogo de Pedro Corominas; *John Ruskin: Fragments* (Barcelona, 1901), ed. Cebrià Montoliu; *Institucions de cultura social. Conferences donades al Institut Obrer Català.* (Barcelona, 1903), ed. C. Montoliu; *Natura: Aplech d'estudis y descripcions de sas bellessas* (Barcelona, 1903); *Sésamo y azucenas* (Barcelona, 1905), tr. Manuel de Montoliu; *Obras escogidas* (Madrid, 1905); *Pintores modernos* (Valencia, 1905), tr. Carmen de Burgos; *La Biblia de Amiens* (Madrid, 1907), tr. Manuel Ciges Aparicio; *Munera Pulveris* (Madrid, 1907), tr. Manuel Ciges Aparicio; *Sésamo y azucenas* (Madrid, 1907), tr. Julián Besteiro; *Estudios sociales (Unto This Last)* (Madrid, 1907), tr. Ciges Aparicio. Algunos de los artículos aparecidos en las revistas libertarias son P. Corominas, «Crónica artística», *La Revista Blanca* (agosto 15, 1900), 16, *Natura* (1903), 303-4. De William Morris se tradujo *Noticias de ninguna parte* (Barcelona, 1903), tr. Juan José Morato. Sobre Morris en publicaciones libertarias véase «Revista de revistas», *La Revista Blanca* (junio 1, 1899). Sobre la influencia de Ruskin y Morris en el fin de siglo español, véase nuestro libro *Transformación industrial y literatura* (Madrid, 1980).

81. *Juventud*, 1, No. 4 (25 enero, 1903), 4.

82. «Crónica de arte y sociedad. Sobre pintores de antaño y hogaño», *La Revista Blanca*, 6, No. 131 (1 diciembre, 1903), 341-6.

83. Eduardo Marquina, «El trabajo», *Juventud*, 1, No. 4 (25 enero, 1903), 4.

84. Miguel de Unamuno, «Trabajos y trabajo», *La Ilustración Obrera*, 1, No. 9 (10 abril, 1904), 130.

85. Tárrida del Mármol, Fernando, «Misión de la maquinaria en el porvenir», *Problemas trascendentales* (Barcelona, s.f. pero 1908), 94.

86. Eduardo Marquina, «El trabajo», 4.

87. *Segundo Certamen Socialista. ¡Honor a los Mártires de Chicago!* Grupo Once de Noviembre, Barcelona, 1890), 295-8.

88. «Crónica del sábado», *La Ilustración Obrera*, 1, No. 5 (19 marzo, 1904), 66.

89. José Famades, *Catecismo de la doctrina humana* (Barcelona, 1909). Véanse también los lemas de ciertos periódicos ácratas, *La Asociación* (1883-9): «Trabajo, Solidaridad, Instrucción», *La Alarma* (Reus) (1889-90). Lema desde el número 12: «La constancia en el trabajo es la fuente de todas las virtudes; la ociosidad, el germen de todos los vicios».

90. Teobaldo Nieva, *La química...*, I, 140.

91. Este periódico duró de 1898 a 1908. Salía dos veces por semana.

92. *Trabajo* fue serializada por *La Revista Blanca* (1900 a 1901). Se publicó en un volumen (Madrid, 1901). En ese libro, Zola expone ciertas ideas fourieristas completadas con otras de Grave y Kropotkin. De acuerdo con los manuscritos de Zola, parece que no leyó directamente a Fourier, sino que lo conoció a través de Hippolyte Renaud, *Solidarité: vue synthétique sur la doctrine de Charles Fourier.* De Grave tiene una lectura profunda de *La Société future et l'anarchie* y de Kropotkin, de *La conquista del pan*. La novela plantea como evangelio el nuevo concepto del trabajo. «El mundo será un día lo que el trabajo haga de él», exclama Jordan, así pues, en esa obra, el trabajo desarrolla su propia mística como fuerza sociológica.

93. Armando Guerra, «El trabajo, última novela de Zola», *La Revista Blanca*, 4, No. 72 (15 junio, 1901), 748. Véase también de Urbano González Serrano, la crítica a la novela en *La Revista Blanca*, (1 enero, 1902), 421-25.

94. Ricardo Mella, «El trabajo repulsivo», *Ciencia Social* (Barcelona), 2, No. 2 (junio, 1886), 262-5.

95. De William Morris se serializa-

ron *Se volvieron las tornas*; en traducción de Salvochea, *La Revista Blanca*, empezando 4, No. 73 (1 julio, 1901), 17-22. También *Noticias de ninguna parte*, *Ibíd.*, 4, No. 73 (1 julio, 1901), 22-26.

96. J. López Montenegro, *El botón de fuego. Catecismo libertario.* en *La Naturaleza. Poema. Nociones de geología y zoología para los trabajadores* (Barcelona, 1902), 90-92.

97. Véase nota 95 para la serialización en *La Revista Blanca*. En el folletón de *Tierra y Libertad* empieza a serializarse en 6, No. 367 (11 febrero, 1904).

98. Cit. por Reszler, *op. cit.*, 58.

99. «Variedades. Un discurso de Pi y Margall», 3.

100. Eliseo Reclús, «El arte y el pueblo», *Natura*, 1, No. 6 (15 diciembre, 1903), 92-5.

101. *Primer Certamen Socialista* (Reus, 1885). Véase también *La Revista Social*, Segunda época, 2, No. 10 (19 marzo, 1885), 3.

102. F. Tárrida del Mármol, *op. cit.*, 94. Klingender, en *Art and Industrial Revolution* (Londres, 1969), traza los primeros intentos pictóricos de introducir temas industriales en las Bellas Artes a la Reforma, durante la lucha contra el catolicismo. Allí se pretendía reestablecer al hombre común ante el absolutismo aristocrático de los españoles en los Países Bajos. El más temprano es tal vez *Paysage avec haut fourneau*, de Joachim Patenier (1520). Con la llegada de la Reforma y la derrota de España, una nueva y rica burguesía se estableció en los Países Bajos, la industria y la labor manual fueron virtualmente eliminados como asuntos serios de pintura. En vez de ello, se ilustraba la vida propia de los burgueses. Las clases bajas se contenían en su lugar en escenas de pueblos y tabernas. Contradicciones a esa retirada del realismo industrial pueden verse en *Venus en la forja* de Jan Brueghel. *La forja de Vulcano* de Velázquez muestra la incompatibilidad entre el realismo industrial y las figuras mitológicas. En *Las Hilanderas* (1657), la más importante de todas las pinturas sobre fábricas, Velázquez abandonó el tema mitológico.

103. Carta manuscrita no publicada de Ricardo Mella a Felipe Cortiella. Se encuentra en los «papeles Cortiella» en la sección de manuscritos de la Biblioteca de Catalunya en Barcelona.

104. J. Pérez Jorba, «Crónica de arte y de sociología», *La Revista Blanca*, 6, No. 110 (15 enero, 1903), 430.

105. *La Ilustración Obrera*, 2, No. 51 (4 febrero, 1905), portada.

106. «Los monumentos y la clase media en Barcelona», 176.

107. «Saló Parés», *El Productor*, 1, No. 31 (8 marzo, 1887), 3.

108. Ricardo Mella, «Organización, agitación, revolución», *Segundo Certamen Socialista*, 68.

109. Véase Anselmo Lorenzo, *El pueblo* (Valencia, 1909), 143-4.

110. Véase F. Salvochea, «La muerte», *Acracia*, No. 28 (1888), 552: «Cuando la revolución haya hecho desaparecer todas las trabas que hoy dificultan el progreso, las ciencias darán un paso inmenso, y tal vez llegue un día en que, conocido el principio de la vida y las leyes que rigen el crecimiento y decaimiento de los organismos, se consiga evitar la muerte con la misma facilidad con que hoy se evita la caída de un rayo; llegando así a la inmortalidad por la ciencia, aspiración suprema de la humanidad en todos los períodos de la historia.»

111. José Sánchez Rosa, *Las dos fuerzas. Reacción y progreso* (Sevilla, 1910), 3ª edición, 8-9.

112. Emilio Gante, «Sinfonía», *¡Dinamita!* (Madrid, 1893), 5-8.

113. M. Burgués, «El siglo de oro», *Segundo Certamen Socialista*, 229-37.

114. Ricardo Mella, «La Nueva Utopía», *Segundo Certamen Socialista*, 202-37.

115. Brenan, Gerald, *The Spanish Labyrinth* (Nueva York-Londres, 1960), 196-7.

116. Cit. por Reszler, *op. cit.*, 64.

117. Cit. por José Cascales y Muñoz, *El apostolado moderno. Estudio histórico crítico del socialismo y del anarquismo hasta terminar el siglo XIX* (Madrid, 1912), 304-10.

118. Teobaldo Nieva, *La química...*, II, 65.

119. Eliseo Reclús, «La ciudad del buen acuerdo», *Ciencia Social* (Barcelona), 2, No. 4 (enero, 1896), 121-2.

120. *Ibíd.*, 122. Véase también de F. Cortiella, «Per la Societat futura», *Anarquines* (Barcelona, 1908), 7.

121. La obra principal de William Godwin es *An inquiery Concerning Political Justice and its Influence on General Virtues and Happiness*. Apareció en Londres en 1793. En ella se muestra muy influenciado por Heivetius, y su línea es la perfectibilidad de la especie humana.

122. Wagner, en su traslado de las sensibilidades anarquistas a la síntesis de las artes, regresa a la tragedia de la Atenas clásica. Esta era obra de la colectividad, y en ellas todas las artes han contribuido al triunfo del arte. En *La obra de arte del porvenir*, señala que las artes que se desarrollan separadamente —la música sola, la poesía sola, la danza sola— son estériles. Su soledad refleja la del hombre moderno, la decadencia de su instinto social. No hay arte verdadero que sea creación de individuos encerrados en su particularismo. La obra de arte del porvenir será un producto cooperativo, la obra del arquitecto, del pintor, del compositor, del poeta, unidos en el mismo esfuerzo creador para alcanzar el fin común. Véase Richard Wagner, *L'Art et la revolution* (Bruselas, 1895).

123. Reszler, *op. cit.*, 12.

124. *Ibíd.*, 34-36.

125. Antonio Mornas, «La anarquía y los artistas», *Natura*, 2, No. 33 (1 febrero, 1905), 142-3.

126. M. «El arte para el pueblo», *El Porvenir del Obrero*, No. 127 (10 enero, 1903), 1.

127. Camba, «Sobre arte», *Acracia*, 1, No. 6 (6 junio, 1886), 47-9.

128. «Psicologías», *La Revista Blanca*, 6, No. 110 (15 enero, 1903), 431. Véanse los interesantes artículos sobre educación artística «Trabajos manuales», *Boletín de la Escuela Moderna*, 2, No. 7 (3 abril, 1907), 93-4, y «El arte y el niño», *Ibíd.*, 2ª época, 1, No. 6 (1 octubre, 1908).

129. «A los dibujantes», *La Huelga General*, 1, No. 5 (25 diciembre, 1901), 5.

130. *Ibíd.*, 2, No. 7 (15 enero, 1903), 4.

131. *Salud y Fuerza*, 3, No. 6 (1906), 56-7.

132. *Ibíd.*, 3, No. 5 (1906), 45-6.

133. *Ibíd.*, 3, No. 6 (1906), 58-9.

134. Sobre arte y capitalismo véase, Adorno, Theodor, «La industria cultural», *Revista Mexicana de Literatura* No. 1-2 (enero-febrero, 1965); Burke, Kenneth, «The Nature of Art under Capitalism», *Nation* (13 diciembre, 1933). Finkelstein, Sidney, «The artistic expression of alienation», en *Marxism and Alienation* (Nueva York, 1965); Fischer, Ernst, «Arte y capitalismo», en *La necesidad de arte* (La Habana, 1964); Moulin, *Le marché de la peinture en France* (París, 1967); Read, Herbert, *Arte y alienación* (Buenos Aires, 1969); Siqueiros, David A., «En el orden burgués reinante hay que buscar la causa de la decadencia arquitectónica contemporánea», *El Machete*, No. 5 (mayo, 1924); Summers, Marion, «Abstract Art and the Bourgeois Culture», *Daily Worker (2 enero, 1947); Ibíd.*, «Problems of the Social Artist», *Ibíd.*, 7 (14 y 21 abril, 1947); Xirau, Ramón, Cardoza y Aragón Luis, y Adolfo Sánchez Vázquez, «¿Es el capitalismo hostil al arte?» *Universidad de México*, No. 7 (marzo, 1966).

135. Como indica Antonio Gallego, la reproducción de imágenes repetibles conquistó también nuevos mercados: la sociedad burguesa y otras capas sociales. Esta expansión de la lectura, facilitada por las imágenes, es producto del maquinismo industrial aplicado tanto a la producción de papel (en bobinas, no en hojas sueltas) en la llamada pasta mecánica, como en las máquinas de imprimir y estampar. Antonio Gallego, *Historia del grabado en España* (Madrid, 1979), 334. Véase también J. A. Ramírez, en *Medios de masas e Historia del arte* (Madrid, 1976). C. Artigas Sanz, *El libro romántico en España*, III (Madrid, 1953), 355, ss, indica que uno de los rasgos principales de la cultura del siglo XIX es bibliológico y reside en la forja de un nuevo medio de transmisión mental, más frecuentemente sensorial que todos los an-

teriores, puesto que no es el lenguaje ni la imagen, sino la síntesis del uno con la otra.

136. Llama la atención el éxito de la xilografía en esa época de auge litográfico. La nueva xilografía suponía un retroceso en la transmisión de imágenes, insistiendo en que la litografía había puesto a un lado el grabado, como intermediario entre el creador de la imagen y el público. Pero la litografía tenía la desventaja de necesitar una estampación distinta de la estampación tipográfica, mientras que la madera a testa tallada con buriles consiguió grandes tiradas de una sola matriz, que se estampaba al mismo tiempo que el texto. Véase C. Artigas Sanz, *op. cit.* , I, 147; Antonio Gallego, *op, cit.* , 369; Douglas P. Bliss, *A History of Wood Engraving* (Londres, 1928).

137. F. Boix, *La litografía y sus orígenes en España*. Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando (Madrid, 1925); W. Weber, *A History of Lithography* (Londres, 1966). Aloys Senenfelder nace en Praga y, en 1819, escribe *L'Art de la litographie*.

138. Anunciado en *La Revista Social*, 1, Segunda época, No. 2 (22 enero, 1885), 4.

139. «Ecos proletarios», *La Revista Social*, 2ª época, 1, No. 10 (19 marzo, 1885), 3.

140. *La Ilustración Obrera*, portadas, 1, No. 17 (11 junio, 1904); *Ibid.*, 1, No. 41 (26 noviembre, 1904); *Ibid.*, 1, No. 4 (18 noviembre, 1904); *Ibid.*, No. 46 (31 diciembre, 1904); *Ibid.*, 1, No. 14 (4 mayo, 1904); *Ibid.* , 1, No. 18 (14 mayo, 1904).

141. Véase Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *Discursos Interrumpidos*. I (Madrid, 1973). Véase también, James Cleaver, *A History of Graphic Art* (Londres, 1963).

142. Véase al respecto, Jack Lindsay, *Gustave Courbet, His Life and Art* (Nueva York, 1973).

143. Véase W. M. Ivons, Jr., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica* (Barcelona, 1975), 179.

144. *Bandera Social*, 2, No. 73 (13 agosto, 1886), 4.

145. *Bandera Roja*, 1, No. 3 (29 junio, 1888), 4.

146. *La Controversia*, 1, No. 5 (7 octubre, 1893), 4.

147. *La Alarma*, 1, No. 7 (23 noviembre, 1901), 4.

148. *Rebelión* (Sevilla), 1, No. 1 (25 febrero, 1910), 4.

149. *La Solidaridad*, 1, No. 3 (2 septiembre, 1888), 4.

150. Anunciadas en *Tierra Libre*, 1, No. 4 (3 octubre, 1905), 4.

151. «La tarjeta postal», *Almanaque de Tierra y Libertad* (Barcelona, 1911), 83-4. Véase también Gustavo La Iglesia, *Caracteres del anarquismo en la actualidad* (Madrid, 1905).

152. Para una bibliografía de publicaciones libertarias véase Reneé Lamberet, *Mouvements ouvriers et socialistes (Chronologie et bibliographie), L'Espagne* (París, 1953). También Víctor Manuel Arbeola, «La prensa obrera en España (1869-1899)», *Revista de Trabajo*, No. 30 (1970), 117-95. Sobre la importancia del periódico anarquista en la difusión de la cultura libertaria véase nuestro artículo «La Buena Nueva: Periódicos libertarios españoles. Cultura proletaria y difusión del anarquismo, 1883-1913», de próxima aparición en *Ideology and Literature* (Minneapolis).

153. Manuel Buenacasa, *El movimiento obrero español, 1886-1926* (Madrid, 1967), 187.

154. Juan Díaz del Moral, *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas* (Madrid, 1967), 187.

155. *Tierra Libre*, 1, No. 1 (11 agosto, 1908), 1.

156. Díaz del Moral, *op. cit.*, 189.

157. *La Revista Blanca*. La primera época de esta revista fue de 1898-1905. Se subtitulaba Publicación bimensual de Sociología, Ciencias y Artes. Fue fundada por Federico Urales y tenía un cuerpo de redactores heredado de *Ciencia Social*. Fue llamada así en agradecimiento a *La Revue Blanche* que había prestado una calurosa ayuda a los perseguidos de Montjuich. En sus páginas colaboraron Unamuno, Dorado Montero, Jau-

me Brossa, Pedro Corominas, Jacinto Benavente, Clarín, Anselmo Lorenzo, Teresa Claramunt, Ricardo Mella, Fermín Salvochea, Federico Urales. Su segunda época empieza el 1 de junio de 1923. Para datos sobre esta revista véase *Els anarquistas educadors del poble: La Revista Blanca, 1898-1905*, con prólogo de Federica Montseny (Barcelona, 1977). *Ciencia Social* (1895-1896) contaba con una nómina heterogénea de escritores, entre ellos Unamuno, Verdes Montenegro, Jaume Brossa, Pompeyo Gener, Ricardo Mella, Anselmo Lorenzo. *Natura*, revista quincenal, fundada y dirigida en Barcelona por Anselmo Lorenzo. *Acracia* aparece en Barcelona desde enero de 1886 a junio de 1888, dirigida por Rafael Farga. Colaboraron Anselmo Lorenzo, Ricardo Mella, y F. Tárrida del Mármol.

158. *La Anarquía* aparece en Madrid, redactor Ernesto Álvarez, desde 1882 a 1885. Tiene una segunda época de 1890 a 95, bajo la redacción de R. Álvarez. *La Revista Social* (Madrid) aparece el 11 de junio de 1881, y dura hasta mayo de 1884, reaparece en 1884 y dura hasta 1885. Su director fue Juan Serrano y Oteiza; *El Productor* aparece en Barcelona, dura del 1 de febrero de 1887 al 21 de septiembre de 1893, en total 396 números. Redactores P. Esteve, Anselmo Lorenzo, J. Llunas y Juan Montseny (F. Urales). Era un periódico comunista anárquico. *Tierra y Libertad* aparece en Barcelona el 2 de junio de 1888, redactores Antonio Apolo, Juan Montseny y Soledad Gustavo, reaparece en 1898 como suplemento a *La Revista Blanca*. *El Corsario* se publica en La Coruña de 1890 a 1895, un total de 212 números, y del 9 de enero de 1896 al 3 de octubre de 1896. Vuelve a aparecer de 1903 a 1908. *El Rebelde* aparece en Zaragoza en 1893. *El Porvenir del Obrero* aparece en Mahón en 1901 y dura hasta 1902. *Acción Libertaria* sale en Gijón el 18 de noviembre de 1910 y dura hasta el 14 de julio de 1911, se traslada luego a Vigo, bajo la dirección de Ricardo Mella y luego sale en otras ciudades. *Solidaridad Obrera*, dirigido por Jaime Bisbal, sale en Barcelona el 19 de octubre de 1907. Otros periódicos de larga duración fueron *Los Desheredados* (Sabadell), que dura de 1886 a 1890, director José López Montenegro; *La Tramontana* (Barcelona) dura de 1881 a 1895, dirigida por J. Llunas; *La Propaganda* de Vigo, de 1881 a 1885.

159. *Humanidad* (Toledo) aparece en 1910, un solo número; *El Oprimido* aparece el 18 de septiembre, 1893; *El Obrero* de Tenerife, 1 número. *Tribuna Libre* sale en abril 10, 1909, 9 números.

160. *Irradiacions. De la simplicitat de cor i elevació moral i inteilectual com a condició essencial pera la mes alta creació i fruiment de la Bellesa* (Barcelona, 1910). Muestra del interés libertario es la publicación de «La Imprenta», de Victor Hugo, *Los Desheredados*, 3, No. 127 (1 noviembre, 1884), 1.

161. Carta de Joan Maragall del 13 de julio de 1910 en los «papeles Cortiella», sección de manuscritos en la Biblioteca de Catalunya en Barcelona.

162. Época 2, 1, No. 5 (1 julio, 1901), 1.

163. *La Federación Igualadina*, 2, No. 69 (11 noviembre, 1884), 2.

164. *La Tramontana*, 11, No. 509 (30 abril, 1891), 3.

165. *Acracia*, 2, No. 23 (noviembre, 1887), 1.

166. *La Labor Corchera*, 1, No. 5 (20 marzo, 1892).

167. *La Protesta* (Valladolid), 1, No. 15 (10 noviembre, 1889).

168. Véase *La Revista Blanca*, 5, No. 96 (15 junio, 1902), 759-60.

169. *La Tramontana*, 9, No. 422 (14 julio, 1889).

170. Lavater, de origen suizo, publicó en La Haya en 1873-6 su tratado *L'Essai sur la Physiognomie, destiné a faire connaître l'home et a le faire aimer*. Desde principios del siglo XIX, estas ideas empezaron a tener gran popularidad en Europa. Se encontraron grandes analogías entre estas ideas y las de Gall, expuestas en *Anatomie et physiologie du système nerveaux en général, et du cerveau en particulier, avec des observations sur la possibilité de reconnaitre plusieurs dispositions intélléctuelles et morales de*

l'home et des animaux par la configuration de leurs têtes (Niza, 1819). Estas teorías tuvieron gran impacto sobre la novela realista europea. Sobre este tema véase «Les théories de Lavater dans la littérature française», por F. Baldensperger, en *Etudes d'histoire Littéraire* (París, 1910), 51-91. También Fess, Gilbert Malcolm, *The Correspondance of Physical and Material Factors with Charaoter in Balzac* (Filadelphia, 1924); Levitine, G., «The influence of Lavater and Girodet's Expression des Sentiments de l'âme», *The Art Bulletin*, 36 (marzo, 1954), 32-44.

171. *La Tramontana*, 10, No. 460 (4 abril, 1890), 1.

172. Sobre la influencia de Lombroso en la literatura española de fin de siglo, véase mi artículo, «La sociología criminal y los escritores españoles de fin de siglo», *Revue de Littérature Comparée*, 1, (enero-marzo, 1974), 12-32. Sobre la influencia de estas teorías en la obra narrativa y poética libertaria véase nuestro artículo, «Crimen y castigo. La idea del delincuente y la justicia en la literatura del anarquismo español», en la *Revista Internacional de Sociología*.

173. Jacinto Octavio Picón, *Apuntes para la historia de la caricatura* (Madrid, 1877), 125. Sobre la caricatura véase Champfleury (Jules Fleury), *Histoire de la caricature*, 5 vols. (París, s. f.); Werner Hofmann, *Caricature from Leonardo to Picasso* (Nueva York, 1957); E. H. Gombrich and Ernst Kris, *Caricature* (Londres, 1940); Arthur B. Maurice and F. T. Cooper, *The History of the Nineteenth Century in Caricature* (Nueva York, 1904).

174. *La Tramontana*, 10, No. 483 (31 octubre, 1890), 1; *Ibid.*, 8, No. 343 (6 enero, 1888), 1.

175. En palabras de Bakunin, «Marx habla desdeñosamente, pero con bastante injusticia de ese *lumpenproletariat*. Pero en ellos, y solamente en ellos, no en el estrato burgués de los trabajadores, reside toda la inteligencia y todo el poder de la futura Revolución Social». Cit. por Aurelio L. Orensanz, *Anarquía y cristianismo* (Madrid, 1978), 3.

176. Véase E. de Creuzat, *L'Oeuvre gravée et lithographiée de Steinlen* (París, 1969), y E. Herbert, *op. cit.*

177. Firmado por Rojas, *La Revista Blanca*, 6, No. 97 (1 julio, 1902), 7.

178. *La Revista Blanca*, 6, No. 98 (15 julio, 1902), 46.

179. (Barcelona, s. f. pero posiblemente 1910).

180. *Almanaque de La Revista Blanca y Tierra y Libertad para 1904* (Madrid, 1903), 93.

181. *Ibid.*, 23.

182. *La Idea Libre*, 2, No. 66 (3 agosto, 1890), 1. Aparece también en *La Tramontana* como parte de «De com se protegeix al poble», 10, No. 477 (19 septiembre, 1890), 1.

183. *La Tramontana*, 10, No. 476 (12 septiembre, 1890), 4.

184. «Los esclavos modernos», *Solidaridad Obrera*, 1, No. 7 (30 noviembre, 1907), 1.

185. «El capital y el trabajo», *Ibid.* 1, No. 3 (2 noviembre, 1907), 1.

186. Este periódico sale en Sant Feliu de Guixols el 1 de febrero de 1890.

187. *Solidaridad Obrera*, 4, época 2, 39 (4 noviembre, 1910), 1.

188. El programa de esta gran composición de Ford Madox Brown estaba en gran parte inspirado por las teorías de Carlyle contra el capitalismo.

189. *La Ilustración Obrera*, 2, No. 62 (22 abril, 1905), portada.

190. *Ibid.* , 1, No. 41 (26 noviembre, 1904), portada.

191. *La Revista Blanca*, 6, No. 113 (1 marzo, 1903).

192. Roman Gubern, *Mensajes icónicos en la cultura de masas* (Barcelona, 1974), 60.

193. *La Ilustración Obrera*, 1, No. 19 (1904). Véase también, por ejemplo, *La Revista Blanca* (1899), 299, «Telégrafo impresor Breguet-Arbex».

194. Dentro de esta actitud debemos considerar las exposiciones de divulgación científica de carácter multitudinario y abierto. No pretendemos hacer una comparación con marxistas, pero tal vez cabe aquí señalar la actitud de los constructivistas. Su ejemplo más conocido era el proyecto para la Tercera Internacional, diseñado en 1919 por Tatlin, que

recomendaría el monumento a la máquina como la mejor expresión revolucionaria de la Rusia industrial y por ende del proletariado. Véase Donald Drew Egbert, *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*. (Barcelona, 1973).

195. J. E. Martí, «Cuadros notables. El arte libre», 90.

196. Firmado por Jordie, *La Revista Blanca*, 6, No. 102 (15 septiembre, 1902), 190.

197. *La Anarquía*, 1, No. 3 (30 agosto, 1890), 1.

198. «La Revolución», *La Revista Blanca*, 6, No. 99 (1 agosto, 1902), 81.

199. (Barcelona, 1905).

200. *La Ilustración Obrera*, 1, No. 27 (20 agosto, 1907); *Ibid.* , 1, No. 30 (10 septiembre, 1904), portadas. También véase *La Idea Libre*, 3, No. 105 (1 mayo, 1896), 1.

201. *Suplemento a La Revista Blanca*, 54 (25 mayo, 1900), 3.

202. Albano Rosell y Llongueras, *Rasgos y anécdotas* (Barcelona, s. f.), 4, manuscrito inédito mecanografiado, Colección Plaja, Biblioteca Arús, Barcelona.

203. *La Anarquía*, 2, No. 43 (2 julio, 1891), 1.

204. Ben Shahn, *The Shape of Content* (Nueva York, 1960), 86.

205. *La Idea Libre* (Madrid), 2, No. 63 (13 julio, 1895), 1.

206. Véase nota 187.

207. *La Tramontana*, 10, No. 460 (4 abril, 1890), 1.

208. *Ibid.* , 8, No. 345 (20 enero, 1888), 1.

209. Este periódico aparece en Barcelona en 1905.

210. Este periódico aparece en Reus el 17 de agosto de 1901.

211. Todos en *La Tramontana*, 12, No. 561 (29 abril, 1892), 8; 9, No. 530 (25 septiembre, 1891), 1; 8, No. 345 (20 enero, 1888), 1.

212. Este periódico apareció en Valencia el 1 de febrero de 1902.

213. *El Productor*, 5, No. 272 (11 noviembre, 1891), 3.

214. *La Tramontana*, 2, No. 561 (29 abril, 1892), 8.

215. *El Corsario* (La Coruña) (11 noviembre, 1892), 1.

216. Original de J. Barrera, *La Revista Blanca*, 6, No. 108 (15 diciembre, 1902), 384.

217. *La Anarquía*, 2, No. 48 (7 agosto, 1891).

218. *Ibíd.* , 1, No. 7 (28 septiembre, 1890), 1.

219. 1, No. 20 (26 diciembre, 1890), 1.

220. Cit. Decio Pignatari, *Información, lenguaje, comunicación* (Barcelona, 1977), 57.

221. Adorno, Theodor, *TV y cultura de masas* (Córdoba, Argentina, 1966), 28.

222. Humberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (Barcelona, 1968), 47-50.

223. Pierre Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la renaissance au Cubisme* (Lyon, 1951), 19.

Bibliografía

«A los dibujantes». *La Huelga General*, 1, No. 5 (25 diciembre, 1901), 5.

«Abajo la tiranía». *La Idea Libre*, 2, No. 63 (13 julio, 1895), 1.

Acracia, 2, No. 23 (noviembre, 1887), 1.

Adorno, Theodor. «La industria cultural». *Revista Mexicana de Literatura*, No. 1-2 (enero-febrero, 1965).

__ *TV y cultura de masas* (Córdoba, Argentina, 1966).

La Alarma, 1, No. 7 (23 noviembre, 1901).

Albert, Charles. «Tolstoi y la revolución». *La Revista Blanca*, No. 163 (1 abril, 1905), 605-7.

__ «Medio y manera de llegar a una definición del arte». *La Revista Blanca*, No. 151 (1 octubre, 1904), 199-220; No. 152 (1/ octubre, 1904), 239-43; No. 156 (1 noviembre, 1904), 280-3; No. 157 (15 noviembre, 1904), 302-4; No. 158 (1 diciembre, 1904), 329-332.

__ *El amor libre* (Madrid, 1900).

Álvarez Junco, José. *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*. (Madrid, 1976).

Aragon, Louis. «Realisme sociaiiste et realisme français». *La Nouvelle Critique*, No. 6 (1946).

Arbeloa, Víctor Manuel. «La prensa obrera en España (1869-1899)». *Revista de Trabajo*, No. 30 (1970), 117-95.

Armand, E. «Tolstoi: Los anarquistas cristianos - Los anarquistas idealistas - No luce para todos el comunismo libertario». *La Revista Blanca*, No. 127 (1 octubre, 1903), 214-18.

«Armonías económicas». *La Anarquía*, 1, No. 7 (28 septiembre, 1890), 1.

«Arte y ciencia». *La Revista Social*, Segunda época, 1, No. 16 (30 abril, 1885), 3.

«El arte y el niño». *Boletín de la Escuela Moderna*, Segunda época, 1, No. 1 (1 octubre, 1908).

«El arte y la rebeldía». *El Productor* (La Coruña), 1, 4. (1 octubre, 1896).

Artigas Sanz, C. *El libro romántico en España* (Madrid, 1953).

«Avant sempre». *La Tramontana*, 8, No. 345 (20 enero, 1888), 1.

Azorín: Véase Martínez Ruiz, José.

Baldensperger, F. «Les théories de Lavater dans la littérature française». *Etudes d'Histoire Littéraire* (París, 1910), 51-9.

Bandera Roja, 1, No. 3 (28 junio, 1888), 4.

Bandera Social, 2, No. 73 (13 agosto, 1886), 4.

Barón, Ricardo. «Escultores y pintores». *La Revista Blanca*, 6, No. 115 (1 abril, 1903).

Barrera, J. «Familia y familia». *La Revista Blanca*, 6, No. 108 (15 diciembre, 1902), 384.

Bayer, Raymond. *Historia de la estética* (México, 1965).

«Bellas Artes». *El Productor*, 1, No. 26 (marzo 2, 1887), 3.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos* (Madrid, 1973).

Bliss, O. *A History of Wood Engraving* (Londres, 1928).

Boix, F. *La litografía y sus orígenes en España*. Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando (Madrid, 1925).

Bonafulla, Leopoldo. *La Revista Blanca*,

No. 40 (15 febrero, 1900), 459-61.
_____ *Hacia el porvenir* (Barcelona, 1905), 5.
Bozal, Valeriano. *El realismo plástico en España, 1900-1936)* (Barcelona, 1967).
Brecht, Bertold. *Schriften zur Literatur und Kunst*, II (Frankfurt, 1967).
Brenan, Gerald. *The Spanish Labyrinth* (Nueva York, Londres, 1960).
Buenacasa, Manuel. *El movimiento obrero español 1886-1926* (Madrid, 1967).
Burgués, M. «El siglo de oro». *Segundo Certamen Socialista. ¡Honor a los Mártires de Chicago!* (Barcelona, 1890), 229-37.
Burke, Kenneth. «The Nature of Art under Capitalism». *Nation* (13 diciembre, 1933).

C. «Spollarium. Cuadro del artista Luna y Novicio». *Acracia*, 1, No. 2 (febrero, 1886), 15-16.
_____ «Los monumentos y la clase media en Barcelona». *Acracia*, 2, No. 14 (febrero, 1887), 173-7.
Camba, Julio. «Sobre arte, I». *Acracia*, 1, No. 3 (marzo, 1886), 21-24.
_____ «Sobre arte, II». *Acracia*, 1, No. 4 (abril, 1886), 30-33.
«El capital y el trabajo». *Solidaridad Obrera*, 1, No. 3 (2 noviembre, 1907), 1.
«Carrera d'obstacles pel obrer». *La Tramontana*, 10, No. 476 (12 septiembre, 1890), 4.
Casas, Lorenzo. «El tolstoísmo en los estados Unidos». *La Revista Blanca*, (1900), 429-31.
Cascales y Muñoz, José. *El apostolado moderno. Estudio histórico crítico del socialismo y del anarquismo hasta terminar el siglo XIX* (Madrid, 1912).
«La causa proletaria». *La Ilustración Obrera*, 1, No. 17 (11 junio, 1904), portada.
Primer Certamen Socialista (Reus, 1885).
«Primer Certamen Socialista». *La Revista Social*, Segunda época, 2, No. 10 (19 marzo, 1885), 3.
Segundo Certamen Socialista. ¡Honor a los Mártires de Chicago! Grupo Once de Noviembre, (Barcelona, 1890).
Cleaver, James. *A History of Graphic Art* (Londres, 1963).
La Controversia, 1, No. 5 (1) octubre, 1893), 4.
Corominas. Pedro. *La Revista Blanca*, No. 52 (15 agosto, 1900), 101-115.
«Crónica artística». *Ibíd.*, No. 41 (1 marzo, 1900), 480-83.
«Medio y manera de llegar a una definición del arte». *La Revista Blanca*, No. 151 (1 octubre, 1904), 190.
_____ «Crónica artística». *Ibíd.*, (agosto 15, 1900), 16.
Cortiella, Felipe. *Anarquines* (Barcelona, 1908).
_____ *Irradiacions: de la simplicitat de cor i elevació moral i intellectual com a condició essencial per a la mes alta creació i fruïment de la Bellesa* (Barcelona, 1910).
«Costumbres marineras». *La Ilustración Obrera*, 1, No. 18 (14 mayo, 1904), portada.
Coutinho, Carlo Nelson. *Literatura i humanismo* (Río de Janeiro, 1967).
Creuzat, E. de. *L'Oeuvre gravée et litographiée de Steinlen* (París, 1969).
«La crisis del algodón». *La Ilustración Obrera*, 1, No. 46 (31 diciembre, 1904), portada.
«Crónica de arte y sociedad. Sobre pintura de antaño y hogaño». *La Revista Blanca*, 6, No. 131 (1 diciembre, 1903), 341-6.
Cunillera, Ángel. «Arte y libertad». *La Revista Blanca*, 5, No. 93 (1 mayo, 1902), 656-7.
_____ *Ibíd.*, 4, No. 102 (15 septiembre, 1902), 162-3.
_____ «Crónica teatral». *Ibíd.* No. 131 (1 diciembre, 1903), 351-2.

Champfleury. *Histoire de la caricature* (París, s.f.).

«Declaración de principios». *Natura*, 1 (1 octubre, 1903), 3.
Della Volpe, Galvano. *Crítica del gusto* (Barcelona, 1963).
Díaz del Moral, Juan. *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas* (Madrid, 1967).
Drew Egbert, Donald. *Social Radicalism and the Arts. Western Europe* (Nueva York, 1970).

El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética (Barcelona, 1973).

E.R.A., 80. Els anarquistes educadors del poble. *La Revista Blanca*, 1898-1905, prólogo, Federica Montseny (Barcelona, 1977).

E.V. «Inmoralidad del arte, I». *Ciencia Social* (Barcelona), 1, No. 2 (noviembre, 1895), 53-9.

____ «Inmoralidad del arte, II». *Ibíd.*, 2, No. 4 (enero, 1896), 114-18.

Eco, Humberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (Barcelona, 1968).

«Ecos proletarios». *La Revista Social*, Segunda época, 1, No. 10 (19 marzo, 1885), 3.

«Emigrantes». *La Ilustración Obrera*, 1, No. 4 (18 noviembre, 1904), portada.

«Los esclavos modernos». *Solidaridad Obrera*, 1, No. 7 (30 noviembre, 1907), 1.

España, Martín. «Arte moderno. El último libro de Tolstoi». *Luz* (12 diciembre, 1898), 2.

«Excursiones literarias, III». *Acracia*, 1, No. 11 (noviembre, 1886), 123-28.

«Exposición de Bellas Artes. Una huelga de obreros en Vizcaya». *La Anarquía*, 2, No. 117 (9 diciembre, 1892), 3.

Famades, José. *Catecismo de la doctrina humana* (Barcelona, 1909).

Fess, Gilbert Malcolm. *The Correspondence of Physical and Material Factors with Character in Balzac* (Filadelphia, 1924).

Finkelstein, Sidney. *Art and Society* (Nueva York, 1947).

____ «The Artistic Expression of Alienation». *Marxism and Alienation* (Nueva York, 1965).

Fischer, Ernst. «Arte y capitalismo». *La necesidad del arte* (La Habana, 1964).

_____ *Arte y coexistencia* (Barcelona, 1968).

Fort, T. T. «Salón 4 Gats». *Natura*, 1, No. 11 (1 marzo, 1904), 176.

Francastel, Pierre. *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Rennaissance au Cubisme* (Lyon, 1951).

«Galería fúnebre». *La Tramontana*, 10, No. 483 (31 octubre, 1890), 1.

Gall. *Anatomie et physiologie du système nerveaux en général et du cerveau en particulier avec des observations sur la possibilité de reconnoitre plusieurs dispositions intélléctuelles et morales de l'home et des animaux par la configuration de leurs têtes* (Niza, 1819).

Gallego, Antonio. *Historia del grabado en España* (Madrid, 1979).

Gante, Emilio. *¡Dinamita!* (Madrid, 1893).

Geffroy, Gustave. «La vida artística». *Natura*, 2, No. 38 (15 abril, 1905), 221-4.

Ghiraldo, Alberto. *Los nuevos cambios* (Madrid, 1918).

Godwin, William. *An inquiery Concerning Political Justice and its Influence on General Virtues and Happiness* (Londres, 1793).

Golshalk, W. *Art and the Social Order* (Nueva York, 1962).

Gombrich, E. H., and Ernst Kris. *Caricature* (Londres, 1940).

González Serrano, Urbano. «Trabajo». *La Revista Blanca* (1 enero, 1902), 421-25.

«El grabado», *La Anarquía*, 1, No. 3 (30 agosto, 1890), 1.

Grave, Jean. *La sociedad futura* (Madrid, 1895).

«Grupo de obreros trabajando». *La Ilustración Obrera*, No. 41 (26 noviembre, 1904), portada.

«El guardagujas». *Ibíd.*, 2, No. 62 (22 abril, 1905), portada.

Gubern, Roman. *Mensajes Icónicos en la cultura de masas* (Barcelona, 1974).

Guerra, Armando. «El trabajo. Última novela de Zola». *La Revista Blanca*, 4, No. 72 (15 junio, 1901), 748.

Guyau, J. B. *El arte desde el punto de vista sociológico* (Madrid, 1902), tr. R. Rubio.

_____ *Esbozo de una moral sin obligación ni sanción* (Madrid, 1903), tr. L. Rodríguez.

_____ *La irreligión del porvenir* (Madrid, 1904), tr. A. M. Carvajal.

_____ «Influjo de la Biblia y el Oriente sobre el sentimiento de la naturaleza». *La Revista Blanca*, 4, No. 122 (1 agosto, 1903), 85-7.

____ «La literatura y los decadentes».

Natura, 1, No. 37 (1 abril, 1905), 202-6.
_____ «Esbozo de una moral sin obligación ni sanción». *Buena Semilla*, 18 (1906).
L'Art au point de vue sociologique (París, 1930).

Harp, Louis. *Social Roots of the Arts* (Nueva York, 1949).
Hauser, Arnold. *The Social History of Art*, 4 vols. (Nueva York, 1955).
Helenio. «Albores. En casa de Fillol». *Juventud*, 1, No. 13 (27 marzo, 1903), 4.
Herbert, Eugenia W. *The Artist and Social Reform: France and Belgium (1885-1898)* (New Haven, 1961).
__. y Robert L. Herbert. «Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others». *Burlington Magazine*, No. 102 (noviembre, 1960 y diciembre, 1960).
Hofmann, Werner. *Caricature from Leonardo to Picasso* (Nueva York, 1957).
«La Huelga de Marsella». *La Ilustración Obrera*, 1. No. 27 (20 agosto, 1907), portada.
«La Huelga General». *Ibíd.*, No. 5 (25 diciembre, 1901), 5.
«La huelga general de Zaragoza». *Ibíd.*, 1, No. 30 (10 septiembre, 1904), portada.
«La Huelga Revolucionaria». *Tierra Libre*, 1, No. 4 (3 octubre, 1905), 4.
Hugo, Víctor, «La imprenta». *Los Desheredados*, 3, No. 127 (1 noviembre, 1884), 1.
____ *Los miserables* (París, 1862).

Ingegnieros, J. «Arte social». *La Revista Blanca*, No. 45 (1 mayo, 1900), 609-11.
Ivons, W. M. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica* (Barcelona, 1975).

Jordie, «El veraneo», *La Revista Blanca*, 1, No. 102 (1 septiembre, 1902), 190.
Juventud, 1, No. 1 (4 enero, 1903), 1.
___ 1, No. 4 (25 enero, 1903), 4.

Klingender, Francis Donald, *Art and Industrial Revolution* (Londres, 1969)
Kropotkin, P. *La conquista del pan* (Madrid, 1900).
Palabras de un rebelde (Valencia, 1901), tr. López Rodrigo.

La Iglesia, Gustavo, *Caracteres del anarquismo en la actualidad* (Madrid, 1905).
_____ *Tolstoismo y anarquismo* (Barcelona, 1905).
La Labor Corchera, 1, No. 5 (20 marzo, 1892).
Lamberet, Renée. *Mouvements ouvriers et socialistes (Chronologie et bibliographie). L'Espagne* (París, 1953).
Lavater. *L'Essai sur la Physiognomie destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer* (La Haya, 1873-6).
Levitine, G. «The influence of Lavater and Girodet's Expressions des Sentiments de l'âme», *The Art Bulletin*, 36 (marzo, 1954), 32-44.
Lindsay, Jack. *Gustave Courbet. His Life and Art* (Nueva York, 1973).
Litvak, Lily. «La sociología criminal y los escritores españoles de fin de siglo», *Revue de Littérature Comparée*, 1 (enero-marzo, 1974), 12-32.
_____ *Transformación industrial y literatura* (Madrid, 1980).
___ *Musa libertaria* (Barcelona, 1981).
_____ *El cuento anarquista* (Madrid, 1982).
López Montenegro, J. *El botón de fuego* en *La Naturaleza. Poema*, (Barcelona, 1902).
«Lo que son las revoluciones», *La Tramontana*, 11, No. 530 (25 septiembre, 1891), 1.
Lorenzo, Anselmo. «Gloria a Tolstoi». *La Revista Blanca*, No. 38 (15 enero, 1900), 378-81.
_____ «La verdad al tirano», *Ibíd.*, No. 70 (15 mayo, 1901), 700-703.
_____ *El banquete de la vida* (Barcelona, 1905).
_____ *El pueblo* (Valencia, 1909).
«La lucha con el hierro», *La Ilustración Obrera*, 2, No. 51 (4 febrero, 1905).
Luckacs, Georg. *Problemas del realismo* (México, 1966).

Llunas, J. «El trabajo considerado como vínculo social y fuente de libertad». *Segundo Certamen Socialista* (Barcelona, 1890).

M.. «El arte para el pueblo», *El Porvenir del Obrero*, No. 127 (10 enero, 1903), 1.
Malato, C., «La anarquía y la locura mística», *La Revista Blanca*, No. 129 (1 noviembre, 1903), 271-5.
Maragall, Joan. Carta a Felipe Cortiella del 13 de julio 1910. Papeles Cortiella.
Marcelo. «La Exposición de Arte Nuevo», *Juventud*, 1, No. 22 (22 mayo, 1903), 3.
Marquina, Eduardo. «El trabajo», *Juventud*, 1, No. 4 (25 enero, 1903), 4.
Martí, J. E. «Cuadros notables. El arte libre». *Ciencia Social* (Buenos Aires), 1, No. 4 (julio, 1897), 89-91.
Martínez Rubio, José (Azorín). «Avisos de Este», *El Progreso* (7 marzo, 1898).
_____ *Anarquistas literarios* (Madrid, 1895).
_____ *La voluntad* (Madrid, 1902).
Maurice Arthur, B. y F. F. Cooper, *The History of the Nineteenth Century in Caricature* (Nueva York, 1904).
Médico, José. *¡Mujer levántate!* (Barcelona, s.f.).
Mella, Ricardo. «El trabajo repulsivo», *Ciencia Social* (Barcelona), 2, No. 2 (junio, 1886), 262-5.
_____ Carta a Felipe Cortiella, 1896. Manuscritos Cortiella.
_____ «Organización, agitación, revolución», *Segundo Certamen Socialista*, (Barcelona, 1890).
_____ «La Nueva Utopía», *Ibíd.*, 202-37.
Mornas, Antonio. «La anarquía y los artistas», *Natura*, 2, No. 33, (1 febrero, 1905), 142-3.
Morris, William. *Se volvieron las tornas*, tr. F. Salvochea, *La Revista Blanca* empieza, 4, No. 73 (1 julio, 1901), 17-22.
_____ *Noticias de ninguna parte*. Folletón de *Tierra y Libertad*, empieza No. 367 (11 febrero, 1904).
_____ *Noticias de ninguna parte o una era de reposo*, tr. Juan José Morato (Madrid, 1903).
Moulin, *Le Marché de la peinture en France* (París, 1967).
Myers, Bernard, S. *Art and Civilization* (Nueva York, 1957).

Needham, H. B., *Dévéloppment de l'esthétique sociologique* (París, 1926).
Nieva, Teobaldo. *La química de la cuestión social o sea organismo científico de la revolución* (Barcelona, 1906), 2 vols.
«Noche Mala», *La Anarquía*, 1, No. 20 (26 diciembre, 1890), 1.
Nochlin, Linda, *Realism* (Nueva York, 1971).
«Nota artística», *Almanaque de La Revista Blanca y Tierra y Libertad para 1904*, (Madrid, 1903), 93.
«Nota artística», *Ibíd.*, 23.
«Nuestro grabado», *La Anarquía*, 2, No. 43 (2 julio, 1891), 1.

«Obreros artistas», *La Ilustración Obrera*, No. 14 (4 mayo, 1904), portada.
Ocharán, Luis. «La fragua», *Ibíd.*, 1, No. 19 (1904).
Olivé, E. *La pedagogía obrerista de la imagen* (Barcelona, 1978).
Opisso, «El mitin», *La Ilustración Obrera*, 1, No. 2, (27 febrero, 1904), portada.
Orensanz, Aurelio. *Anarquía y cristianismo* (Madrid, 1978).

Pelloutier, Fernand. *El arte y la rebeldía* (La Coruña, 1896).
_____ *L'Art et la révolte* (París, 1896).
Pérez Jorba, J., «Crónicas de arte y sociología», *La Revista Blanca*, 6, No. 110 (1903), 430.
_____ «Crónicas de arte y sociedad», *Ibíd.*, 6, No. 117 (1 mayo, 1903), 647-501.
_____ «La Exposición Steilen». *Almanaque de La Revista Blanca y Tierra y Libertad para 1904* (Madrid, 1903), 49-62.
_____ «Crónicas de arte. Feliciano Rops y el grabado acuarelista», *La Revista Blanca*, 7, No. 149 (1 septiembre, 1904), 145.
_____ «Crónicas de arte y sociología. El Salón de otoño de 1904. París», *Ibíd.*, 7, No. 156, (1 noviembre, 1904), 258-62.
Pi y Margall, F., «Variedades. Un discurso de Pi y Margall. Sobre el carácter y el fin del arte»., *El Productor*, 7, No. 361 (27 julio, 1893), 3-4.
Picón, Jacinto Octavio, *Apuntes para la historia de la caricatura* (Madrid, 1877).
Pignatari, Declo. *Información, lenguaje, comunicación* (Barcelona, 1977).
«Pintura, Círculo de Bellas Artes», *Juventud*, 1, No. 1, (14 enero, 1903), 4.

«Primer aniversari de la mort», *La Tramontana*, 11, No. 509 (30 abril, 1891), 3.
«Primer de maig», *Ibíd.*, 12, No. 561 (29 abril, 1892), 8.
La Protesta (Valladolid), 1, No. 15 (10 noviembre, 1889).
Proudhon, P. J. *El principio del arte y su destino social* (Buenos Aires, 1894), tr. E. G. de Quintanilla, 2 vols.
_____ *Ibíd.*, *La Revista Social*, Segunda época, 1, No. 10 (19 marzo, 1885), No. 14 (16 abril, 1885), 3; No. 16 (30 abril, 1885), 3.
_____ *La justicia* (Madrid, 1873).
«Psicologías», *La Revista Blanca*, 6, No. 110 (15 enero, 1903), 431.

Ramírez, A., *Medios de masas e historia del arte* (Madrid, 1976).
Read, Herbert, *The Grass Roots of Art* (Cleveland, 1961).
_____ *Arte y alienación* (Buenos Aires, 1969).
Rebelión (Sevilla), 1, No. 1 (25 febrero, 1910), 4.
Reclús, Eliseo. «La Ciudad del Buen Acuerdo», *Ciencia Social* (Barcelona), 2, No. 4 (enero, 1896), 121-2.
_____«El arte y el pueblo», *Natura*, 2, No. 6 (15 diciembre, 1903), 92-5.
Renaud, Hippolyte, *Solidarité. Vue Synthétique sur la doctrine de Charles Fourier* (Paris, 1865).
Reszler, André. *La estética anarquista* (México, 1974).
La Revista Blanca, 6, No. 113 (1 marzo, 1903).
«Revista de revistas», *Ibíd.*, (juliol, 1899).
«La revolución», *Ibíd.*, 6, No. 99 (1 agosto, 1902), 81.
«La Revolución Social», *La Revista Social*, Segunda época, 1, No. 2 (22 enero, 1889), 4.
Rocker, Rudolf. *Nationalism and Culture* (Nueva York, 1937).
Rojas. «Los humanitarios», *La Revista Blanca*, 6, No. 97 (1 julio, 1902), 7.
Rosell, Albano. *Rasgos y anécdotas* (Barcelona, s.f.).
Ruskin, John. *La belleza que vive* (Barcelona, 1897), tr. A. Fillier.
_____ *Las siete lámparas de la arquitectura* (Madrid, 1900; Barcelona, 1987).
_____ *Los jardines de la reina* (Madrid, 1901), prólogo P. Corominas.
_____ *Fragments* (Barcelona, 1901), ed. Cebriá Montoliu.
_____ *Institucions de cultura social* (Barcelona, 1903), ed. C. Montoliu.
_____ «Ruskin», *Natura* (1903), 303-4.
_____ *Natura. Aplec d'estudis i descripcions de ses bellesses* (Barcelona, 1905), tr. Manuel de Montoliu.
_____ *Obras escogidas* (Madrid, 1905).
_____ *Pintores modernos* (Valencia, 1905), tr. Carmen de Burgos.
_____ *La Biblia de Amiens* (Madrid, 1907), tr. Manuel Ciges Aparicio.
_____ *Munera pulveris* (Madrid, 1907), tr. M. Ciges Aparicio.
_____ *Sésamo y azucenas* (Madrid, 1907), tr. Julián Besteiro.
_____ *Estudios sociales (Unto this last)* (Madrid, 1908) tr. Ciges Aparicio.
Ruvald, John. *Camille Pissarro: Letters to his Son Lucien* (New York, 1943).

«La sabateta al balcó», *La Tramontana*, 8, No. 343 (6 enero, 1888), 1.
«Salón Parés», *El Productor*, 1, No. 31 (8 marzo, 1887), 3.
Salud y Fuerza, 3, No. 6 (1906), 56-7.
_____ 3, No. 5 (1906), 45-6.
_____ 3, No. 6 (1906), 58-9.
Salvochea, Fermín, «La muerte», *Acracia*, No. 28 (1888), 552.
Sánchez Rosa, José, *Las dos fuerzas. Reacción y progreso* (Sevilla, 1910).
Sanz Escartín, E. *Federico Nietzsche y el anarquismo intelectual* (Madrid, 1898).
Schapiro, Meyer. «The Patrons of Revolutionary Art», *Marxist Quarterly* (Nueva York), 111 (octubre-diciembre, 1937).
Sellen, Samuel, «The Basis of Socialist Realism», *Daily Worker* (Nueva York) Suplementos (14 y 21 abril, 1944).
Senenfelder, Aloys. *L'Art de la litographie ou instruction pratique contenant la description claire et succinte des différents procédés à suivre pour dessiner, graver et imprimer sur pierre, précédés d'une histoire de la litographie et de ses divers progres* (Paris, 1819).
Shahn, Ben. *The Shape of Content* (Nueva York, 1960).

Shikes, Ralph, E. *The Indignant Eye* (Boston, 1969).
Siqueiros, David A. «En el orden burgués reinante hay que buscar la causa de la decadencia arquitectónica contemporánea», *El Machete*, No. 5 (Mayo, 1924).
Sobejano, Gonzalo. *Nietzsche en España* (Madrid, 1967).
«La sociedad y la naturaleza», *La Revista Blanca*, 6, No. 98 (15 julio, 1902), 46.
La Solidaridad, 1, No. 3 (2 septiembre, 1888), 4.
Stakelberg, Federico, «Sobre los moralistas», *La Revista Blanca*, No. 130 (15 noviembre, 1903), 228-230.
«La tarjeta postal», *Almanaque de Tierra y Libertad* (Barcelona, 1911), 83-4.

Tárrida del Mármol, Fernando. *Problemas trascendentales* (Barcelona, s.f.).
Thibert, Margaret. *Le Rôle social de l'art d'après les saint-simoniens* (París, 1927).
Tierra Libre, 1, No. 1 (11 agosto, 1908), 1.
«Tiranos y traidores», *La Federación Igualadina*, 2, No. 69 (11 noviembre, 1884), 2.
Tolstoi, León. *¿Qué es el arte?* (Barcelona, 1905).
«¿Qué es el arte?», *La Revista Blanca*, No. 92 (15 abril, 1902), 626-30.
_____ «Dificultades de distinguir el arte verdadero de su falsificación», *Ibíd.*, No. 120 (15 junio, 1903), 158-60.
_____ «Lo que debería ser el arte del porvenir», *Ibíd.*, 6, No. 122 (1 agosto, 1903), 89-94.
_____ «¿Qué es el dinero?» *El Productor*, 4, No. 187 (7 mayo, 1890), 1.
_____ «La lavandera», *La Idea Libre*, No. 5 (3 junio, 1894).
_____ «El consejo de revisión», *Ibíd.*, No. 16 (19 agosto, 1894).
_____ «Los hambrientos», *Ibíd.*, 53, 54, 55 (1-18 mayo, 1895).
_____ «La huelga de los conscriptos», *Ibíd.*, No. 42 (15 marzo, 1900).
_____ «La guerra del Transvaal», *Ibíd.*, No. 42 (15 marzo, 1900).
_____ «Marido y mujer», *Ibíd.*, desde No. 431 (abril, 1900), al No. 54 (15 septiembre 1900).
_____ «Objeto de la vida», *Ibíd.*, No. 72 (15 junio, 1901).
_____ *Resurección* (Barcelona, 1900).
_____ *Resurección*, adaptación escénica de G. Jover y J. Ayuso (Barcelona, 1900).
_____ «Las dos fuerzas», *Almanaque de La Revista Blanca y Tierra y Libertad para 1903* (Madrid, 1902).
_____ «Placeres viciosos», *Tierra y Libertad*, No. 146 (1 marzo, 1902).
«El tolstoismo y el anarquismo», *La Revista Blanca*, No. 51 (1 agosto, 1900), 68-74.
«Trabajos manuales», *Boletín de la Escuela Moderna*, 2, No. 7 (3 abril, 1907), 93-4.

«Una resurecció que s'acosta», *La Tramontana*, 10, No. 460 (4 abril, 1890), 1.
Unamuno, Miguel de, «Trabajos y trabajo», *La Ilustración Obrera*, 1, No. 9 (10 abril, 1904), 130.
Urales, Federico. (Juan Montseny). «Biografía y obra de Tolstoi», *La Revista Blanca*, No. 11 (1 diciembre, 1898), 315-6.
_____ «El ideal en la Exposición de Bellas Artes», *La Revista Blanca*, 7, No. 145 (1 julio, 1905), 12.
_____ «Crónica del sábado», *La Ilustración Obrera*, 1, No. 5 (19 marzo, 1904), 66.
_____ *La evolución de la filosofía en España* (Barcelona, 1968).

Verdes Montenegro, José. «El anarquismo en el arte», *Ciencia Social*, 2, No. 8 (mayo, 1896), 245-51.

Wagner, Richard, *L'Art et la revolution* (Bruselas, 1895).
Weber, W. A., *A History of Litography* (Londres, 1966).

Xirau Ramón, Cardoza y Aragón Luis, Sánchez Vázquez, Adolfo «¿Es el capitalismo hostil al arte?», *Universidad de México*, No. 7 (marzo, 1966).

Zola, Emilio. *Trabajo*, *La Revista Blanca* (1900-1901).
_____ *Trabajo* (Madrid, 1901).

Índice alfabético

d'Ache, Caran 51
Adorno, Theodor 50n, 77
Agosti, Hector 26n
Alas, Leopoldo 9n
Albert, Charles 9n
Álvarez, Ernesto 56n
Álvarez, R. 56n
Álvarez Junco, José 9, 21n, 24n, 25n
Anglolillo 53, 71
Apolo, Antonio 56n
Aragon, Louis 26n
Arbeloa, Víctor Manuel 55n
Archea, Manuel 71
Armand, E. 9n
Artigas Sanz, C. 51n
Ayuso, J. 9n
Azorín. Véase Martínez Ruiz, José

Bakunin, M. 9, 53, 64n
Baldensperger, F. 63n
Balzac, Honoré de 11
Bayer, Raymond 23n
Benavente, Jacinto 56n
Benjamin, Walter 53n, 77
Bernat, J. 123
Besteiro, Julián 31n
Bilbao y Martínez 12
Bisbal, Jaime 56n
Blay, Miguel 51
Bliss, P. Douglas 51n
Boix, F. 52n
«Bonafulla, Leopoldo» 9n, 27
Bonnard 51
Bosch, Hieronymus 79
Bozal, Valeriano 26n
Brecht, Bertold 26n
Brenan, Gerald 43
Brossa, Jaume 56n
Brown, Ford Madox 68
Brueghel, Jan 37n
Brueghel, Pleter 79
Buenacasa, Manuel 55n
Bulffi, Luis 49
Burgos, Carmen de 31n
Burgués, M. 41

Cabrera, Aurelio 13
Camba, Julio 11n, 16, 21, 24, 27n, 48n
Carlyle, Thomas 68n
Carvajal, A.M. 22n
Casas, Lorenzo 9n
Casas, Ramón 15
Cascales y Muñoz, José 43n
Castelló 38
Cezanne, Paul 22
Ciges Aparicio, Manuel 31n
Claramunt, Teresa 56n
Clarín. Véase Leopoldo Alas 56n
Claudel, Paul 76
Cleaver, James 53n
Comas Costa, J. 16, 19
Comte 11
Cooper, F.T. 64n
Corominas, Pedro 9n, 31n, 56n
Cortiella, Felipe 12n, 38, 45n, 56, 57, 71
Coubert, Gustave 53n, 79
Coutinho, Carlo Nelson 26n
Cranach, Lucas 79
Creuzat, E. de 64n
Cunillera, Angel 9n, 16, 17n, 21, 24
Cutanda 17, 20

Champfleury, (Jules Fleury) 64n
Cheret, Jules 51

Daguerre, Louis Jacques Mandé 53
Daumier, Honoré 61
Davy 53
Delacroix, Eugène 16

Della Volpe, Galvano 26n
Díaz del Moral, Juan 55n, 56
Dorado Montero, Pedro 56
Drew Egbert, Donald 9n, 69n

Eco, Humberto 78
Engels, Friedrich 26n
España, Martín 9n
Esquilo 11
Esteve, P. 56n
Estrada, Elías 58

Fagristá 48, 83
Famades, José 33
Farga Pellicer, Rafael 56n, 71, 123
Faure, Sebastián 53, 57
Fess, Gilbert Malcolm 63n
Fillier, Atilio 31n
Fillol 15, 16, 24, 25
Finkelstein, Ernst 26n
Fischer, E. 26n
Focillon, H. 45
Forain 51
Fourier, Charles 34n
Francastel, Pierre 78

Gall 63
Gallego, Antonio 51n
Gante, Emilio 41
Garza, Francisco 71
Geffroy, Gustave 11
Gener, Pompeyo 56n
Gericault, Théodore 79
Ghiraldo, Alberto 21n
Godwin, William 46
Golshalk, W. 9n
Gombrich, E. H. 64n
González Bilbao 70
González Serrano, U. 34n
Goya y Lucientes, Francisco de 79
Grandjouan 51
Graner, Jerónimo 21, 51
Grave, J. 34n, 47
Gubern, Roman 69
Güell y Ferrer, Eusebio 21
Guerra, Armando 34n
«Gustavo Soledad» (Teresa Mañé) 56, 71, 123
Guyau, J.P. 22, 23, 24

Harp, Louis 9n
Hauser, Arnold 9n
Helenio 16n, 25n
Herbert, Eugenia W. 9n
Herbert, Robert L. 64n
Hofmann, Werner 64n
Hogart, William 79
Holbein, Hans 79
Hugo, Victor 56n

Ibels 51
Ivons, W. M. 53n

Jaén, P. 22
Jordie 70n
Jover, G. 9n
Junyer Vidal, Sebastián 21

Kris, Ernst 64n
Kropotkin, P. 9, 11n, 34n, 35, 43, 53, 68, 69
Kupka, Frank 51

La Iglesia, Gustavo 9n, 54n
Lamberet, Renée 55n
Lavater 63
Leandre 51
Lenin, V. I. 26n
Lepère, Auguste 51
Lindsay, Jack 53n
Litvak, Lily 9n
Lombroso 63
Lopez, Rodrigo 11n
López Montenegro, José 35, 56n
Lorenzo, Anselmo 9n, 15n, 40, 56n, 70
Luce, Maximillen 51, 64
Luckacs, Georg 26n
Luna y Novicio 20

Llimona, J. 12
Llunas, J. 33, 56n

Malatesta, Errico 53
Malato, C. 9n
Malcom, G. 63n
Manet, Edouard 61
Mañé, Teresa. Véase Gustavo Soledad
Maragall, J. 57
Marcelo 24n, 25
Marinetti, F.T. 38
Marquina, Eduardo 32, 33n
Martí, J.A. 12, 17, 70n
Martínez Ruiz, José 9n, 11n, 17
Marx, Karl 64n

Maurice, Arthur B. 64n
Médico, José 66, 48
Mella, Ricardo 34, 38, 40, 41, 42, 43, 55, 56n
Meunier, Constantin 13, 51
Michelet 11
Mondragón Mondragón, Juan 71, 123
Monet, Claude 51
Montoliu, Cebriá
Montoliu, Manuel de 31n
Montseny, Federica 56n
Montseny, Juan. 9n, 12, 13n, 15n, 17n, 24, 25n, 33, 56
Morato, Juan José 31n
Moréas Hegesippe 15
Mornas, Antonio 47
Morral, Mateo 53, 71
Morris, William 31, 34, 35, 45
Myers, Bernard S. 9n
Muñoz, Domingo 14

Needham, H. S. 9n
Niépce 53
Nietzsche, Frederich 21
Nieva, Teobaldo 12, 13, 16, 23, 27, 33, 34n, 44n
Nochlin, Linda 26n

Ocharán, Luis 69
Olive, E. 9n
Opisso, Ricardo 15, 51
Orensanz, Aurelio L. 64n
Ose, Luis 14

Pallás, Paulino 53
Pascual y Rodes, Ivo 21
Patenier, Joachim 37n
Pelloutier, Fernand 14n
Pérez de la Dehesa, Rafael 9n
Pérez Jorba, J. 11n, 13, 15, 21n, 38
Pi y Margall, F. 19, 28, 29, 36, 53
Picasso, Pablo 79
Picón, J.O. 64n
Pignatari, Decio 77
Pissarro, Camille 9n, 51, 79
Pissarro, Lucien 51, 64
Pozo, Antonio del 55
Proudhon, P. J. 11n, 25n, 26, 27, 29, 47, 69
Puvis de Chavannes, Pierre 21

Quintanilla, E. G. 11n

Ramírez, J. A. 51n
Read, Herbert 9n
Reclús, Eliseo 36, 37, 44n, 53
Renaud, Hippolyte 34n
Reszler, André 9, 36n, 47n
Riquer, Alexandre de 21
Rocker, Rudolf 11n, 18
Rodin, Auguste 51
Rodríguez, L. 22n
Rops, Félicien 21
Rosell, Albano 12n, 71
Rouget de l'Isle 61
Rowlandson 79
Rubio, R. 22n
Ruskin, John 31, 32, 33, 34, 45
Ruvald, John 9n

Saint-Simon, Claude Henri de Rouvroy, conde de 31n
Salvochea, Fermín 34n, 40n, 53, 56n
San Juan Planter, Gabriel 49
Sánchez Rosa, José 40, 41n
Sanz Escartín, E. 9n, 21n
Schapiro, Mayer 26n
Sellen, Samuel 26n
Senenfelder, Aloys 52
Serrano y Oteiza, Juan 56n
Seurat, Georges 64, 79
Shahn, Ben 72
Shikes, Ralph E. 9n
Signac, Paul 64
Sobejano, Gonzalo 21n
Sorel, G. 18
Sorolla, Joaquín 12
Stakelberg, Federico 9n
Steinlen, Alexandre 12, 13, 15, 51, 64
Sunyer, Joaquín 13, 38

Talbot 53
Tárrida del Mármol, Fernando 33, 37, 56n
Tatlin, Vladimir 69n
Theures, Geffroy 38
Thibert, Margaret 31n
Toda Nuño 24
Tolstoi, León 9, 11, 47, 53
Torre, Quintín de la 13
Torres García 21
Toulousse-Lautrec, Henri 51, 61

Unamuno, Miguel de 25, 32, 33n, 56n
«Urales, Federico». Véase Juan Montseny

Vallotton, Felix 51, 61
Van Dongen, Kess 51
Velázquez, Diego de 37n
Verdes Montenegro, José 18, 23, 27, 28n, 56n
Vives, Benedito 13
Vuillard, Edouard 51

Wagner, Richard 46, 47n
Wedgwood, Josiah 53
Willette 51

Xiro y Taltabull, José Mª 15

Zola, Emile 34, 53